

***Elokuvallisen metaforan mahdollisuudet käsikirjoittamisessa
ja leikkaamisessa***

Taiteen maisterin opinnäyte

Aalto-yliopiston taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu
Elokuvataiteen ja lavastustaiteen laitos
Elokuvaleikkauksen suuntautumisvaihtoehto
2015

Anna Berg
p. 040 72 555 98
anna.kristiina.berg@gmail.com

Tekijä Anna Berg

Työn nimi Elokuvallisten metaforan mahdollisuudet käsikirjoittamisessa ja leikkaamisessa

Laitos Elokvataiteen ja lavastustaiteen laitos

Koulutusohjelma Elokvaleikkaus

Vuosi 2015

Sivumäärä 47

Kieli suomi

Tiivistelmä

Elokvalliset metaforat ovat vertauskvallisia kerrontatekniikoita, joilla voidaan välittää metaforinen väite "a on b" kertomatta sitä suoraan. Metaforisen lausekkeesta tekee se, jos a ja b ovat eri kategorioista, eli jos niiden yhdistäminen on yllättävää ja uutta luovaa, kuten esimerkiksi vankilan esittäminen kohtuna.

Elokvatutkijat ovat luoneet useita metaforien luokittelujärjestelmiä. Heidän tunnistamiinsa metaforatyyppeihin kuuluvat muuan muassa rinnastus, identiteetin määrittely, samankaltaisuus ja symmetria, vääristymät sekä symboliset objektit ja tapahtumat. Elokvassa voi olla metaforista kerrontaa useissa päällekkäisissä kerroksissa.

Metaforat on nähty perinteisesti kerronnan koristeina, mutta niillä on muitakin käyttötarkoituksia. Metaforisella ilmauksella on usein suurempi emotionaalinen voima kuin saman asian kirjaimellisella esittämisellä. Ne ovat myös tiivistä ja ytimekästä ilmaisua. Ennen kaikkea metaforat tarjoavat tavan välittää abstrakteja käsitteitä, joiden ilmaiseminen olemassa olevilla kielen tai ajattelun kategorioilla on mahdotonta. Tämän lisäksi vertauskvallinen kerronta voi herättää katsojan luovuuden. Tulkitessaan kuvaannollisen ilmaisun yhteyksiä omista lähtökohdistaan hän osallistuu metaforan merkityksen luomiseen.

Elokvassa käytetyt metaforiset keinot voivat joko kiinnittää katsojan huomion itseensä tai toimia tiedostamattomalla tasolla. Esimerkiksi rinnastukset, jotka rikkovat elokuvan kausaalista ja tilallista jatkuvuutta, herättävät huomiota. Selkeästi alleviivatut metaforat tulevat helpoiten luetuksi metaforana, kun taas alitajuisempien merkitys saattaa jäädä katsojalta kokonaan huomaamatta. Käytettyjen metaforien tyyli vaikuttaa elokuvan tyyliin huomattavasti, ja kääntäen elokuvan genre vaikuttaa siihen, millainen vertauskvallinen kerronta elokuvaan sopii.

Metaforisen kerronnan välineenä voi olla mikä tahansa elokuvan elementti, jolla voi olla tupla-merkityksiä: näyttämöllepano, puvustus, kuvaus, leikkaus jne. Jokainen elokuvan taiteellisista vastaavista tuo oman panoksensa elokuvan metaforiseen kerrontaan. Käsikirjoittajan tehtävänä on luoda teemallinen pohja, jonka varaan muut voivat rakentaa. Elokvaleikkaamisella on tärkeä rooli etenkin rinnastuksen kautta toimivien metaforien luomisessa.

Elokvallisten metaforien luominen päämäärähakuisesti voi olla haastavaa. Käsikirjoittajan saattaa olla helpompaa synnyttää metaforista kerrontaa arkisen havainnoinnin kuin tietoisien vertauskvien pohdinnan kautta.

Avainsanat elokvallinen metafora, symboli, käsikirjoitus, leikkaus, fiktioelokuva

Author Anna Berg

Title The Possibilities of Cinematic Metaphor in Screenwriting and Editing

Department Department of Film, Television and Scenography

Major Film editing

Year 2015

Pages 47

Language Finnish

Abstract

Cinematic metaphors are figurative narrative modes that can elicit a metaphoric statement: "a is b". The statement is metaphoric if 'a' and 'b' are from different categories of thought and they are not generally perceived as connected elements: for example presenting a prison as a womb. The metaphor brings forth a new meaning, emerged from the interaction of the two juxtaposed concepts.

Film scholars have created various taxonomies for categorizing cinematic metaphors. The types of metaphor commonly mentioned include: juxtaposition, identity asserted, similarity and symmetry, distortion and symbolism. Metaphors can exist in multiple interleaved layers in storytelling.

Metaphors have been traditionally considered as narrative decorations, but their potential uses are broader. They often bring about a stronger emotional impact than a literal expression. They can condense complex meaning into a concise figure. And above all, metaphors are ways of naming the unnamable – something that extends outside our pre-existing categories of thought. Furthermore, metaphorical devices can elicit viewers' own creativity. When a viewer is trying to interpret the connections between separate figurative elements, they actually participate in the creation of the meaning of the metaphor.

Metaphoric devices can be clearly pointed out or unstressed and subliminal. Juxtaposition created through editing can for example draw attention to itself if the causality or contiguity of space is broken. Clearly marked metaphors invite figurative readings. The metaphorical expressions strongly affect the overall style of the film and on the other hand the genre of the film should guide the choice of metaphoric figures.

Any element in a film that can have a double meaning can serve as a vehicle for metaphor. These include mise-en-scène, costume design, cinematography, editing, etc. Thus each head of department can participate in the creating of cinematic metaphors. The scriptwriter needs to create the thematic base layer, and the other members of the team can add on top of that. The film editor has a special role in creating metaphors based on juxtaposition of elements.

Trying to willfully create cinematic metaphors can be demanding. It might be easier for the writer to approach the subject through routine observations of every-day life.

Keywords cinematic metaphor, symbol, screen writing, editing, fiction film

Sisällys

| | |
|--|-----------|
| Esipuhe ja aiheen raja | 2 |
| Taiteellisen lopputyöni kuvaus | 4 |
| Metafora kielessä ja kirjallisuudessa | 6 |
| <i>Symbolit ja allegoriat</i> | 7 |
| <i>Metaforat muokkaavat maailmaa</i> | 8 |
| Elokuvalliset metaforat | 10 |
| <i>Montaasi metaforan välineenä</i> | 12 |
| <i>Elokuvallisen metaforan taksonomiat</i> | 13 |
| Rinnastus | 15 |
| Identiteetin määrittely "A on B" | 19 |
| Samankaltaisuus ja symmetria | 20 |
| Vääristymät | 21 |
| Symboliset objektit ja tapahtumat | 23 |
| <i>Metaforat käsikirjoitusoppaissa</i> | 24 |
| <i>Tietoista ja tiedostamatonta - metaforien käyttäminen kerronnassa</i> | 26 |
| <i>Metaforisen kerronnan vaarat</i> | 28 |
| Metaforinen kerronta elokuvan Kummisetä ristiäisjaksossa | 29 |
| Metaforan mahdollisuudet Bodaritarinoissa | 38 |
| Yhteenveto ja johtopäätökset | 43 |
| Lähteet | 45 |

Esipuhe ja aiheen raja

Aloitin kandidatinopinnot elokuvaleikkauksen suuntautumisvaihtoehdossa vuonna 2008. Opintojeni kandidaiheen jälkeen etsiydyin mielenkiinnosta käsikirjoituskursseille ja yllättäen kirjoittaminen vei mennessään. Tähän liittyi helpotus: se tarinankerronnallinen työ, mitä olin tehnyt leikkaajana koko ajan, tuli nyt vielä vapaammaksi ja lisäksi sain päättää kertomuksen aiheenkin. Päätin kirjoittaa treatment-kurssilla ideoimani fiktiivisen nuortenelokuvan taiteellisenä lopputyönäni käsikirjoitukseksi ja sain tähän luvan professoriltani. Kyseessä oli kuitenkin poikkeustapaus: leikkaaja kirjoittamassa käsikirjoitusta lopputyönä. Matkallani käsikirjoittamisen maailmaan pohdin käsikirjoittajan ja leikkaajan työn yhtäläisyyksiä ja eroja, ja päätin kirjoittaa kirjallisen lopputyöni aiheesta.

"Kirjoittaminen on uudelleenkirjoittamista" tolkuttavat lukuisat käsikirjoitusoppaat (Howard & Mabley 1995: 95; McKee 1997: 78). Kirjoittaminen on editointia, turhan poistamista ja elokuvan ytimen tiivistämistä - siis lähellä elokuvan leikkaamista. Tarkovski (1986: 114) esittää, että asiassa kaikki taidemuodot sisältävät editointia materiaalin yhdistämisen, osien muokkaamisen ja poistamisen mielessä. Aloin kirjoittamaan tätä työtä käsikirjoittajan ja leikkaajan työprosessien yhtäläisyyksistä, mutta samalla minussa iti kysymys siitä, voisinko käsitellä itse tarinankerrontaa - leikkaamisen ja käsikirjoittamisen olennaista yhteyttä, joka liittyy elokuvan sisältöön.

Sergei Eisensteinin (1949: 48) mukaan leikkaus ja sen mahdollistama dialektinen kerronta on elokuvan muista taiteenlajeista erottava, uniikki piirre. Se on siis elokuvataiteen ydintä. Eisenstein ja muut neuvostoformalistit kehittivät montaasiteorioita, joiden mukaan leikkaus on uutta luova voima. Yhdistämällä kaksi otosta ja konseptia voi luoda uusia merkityksiä - näiden konseptien synteisin. Tämä tuo mieleen kielellisten metaforien muodostamisperiaatteen, jossa kaksi käsitettä vertautuvat toisiinsa luoden metaforisen ilmauksen (Elovaara 1992: 14). Eisenstein (1949: 60-61) ehdottikin, että elokuvakerronnan olisi syytä noudattaa kielen logiikkaa.

Metaforisen kerronnan mahdollisuus elokuvassa on kiehtova idea, jota halusin tutkia enemmän. Kiinnostuin siitä, *mikä on metaforan rooli elokuvakerronnassa*.

Pohdin myös, *millaisia erilaisia metaforia elokuvassa voi olla*. Tekijänä minua kiinnostaa, *kuinka metaforia voi luoda ja mikä on käsikirjoittajan ja leikkaajan rooli tässä*. Tutkin metaforaa ensin sen alkuperäisen kieli- ja kirjallisuustieteellisen merkityksen kautta ja siirryn sitten elokuvatutkimuksen käsitykseen elokuvallisesta metaforasta. Käyn läpi esimerkkejä elokuvallisista metaforista ja paneudun tarkemmin yhteen esimerkkielokuvaan ja sen yhteen jaksoon: *Kummisetä*-elokuvan¹ loppupuolen ristiäisjaksoon. Käytän jakson tutkimiseen leikkausanalyysiä päästäkseni kiinni siihen, kuinka jakson metaforisuus rakentuu leikkauksen tasolla.

Käsikirjoitusteoriassa on keskusteltu hyvin niukasti elokuvallisen metaforan mahdollisuuksista, vaikka metaforisen kerronnan tärkeyttä saatetaan korostaa sivulauseessa. Minua kiinnostaakin, voiko elokuvallisten metaforien teoriaa hyödyntää elokuvakäsikirjoittamisessa. Olen kirjoittanut taiteellisen lopputyöni, eli *Bodaritarinat*-elokuvan käsikirjoituksen, tuntematta elokuvallisten metaforien teoriaa syvällisemmin. Nyt aion lukea käsikirjoituksen läpi ja pohtia, olenko synnyttänyt metaforia intuitiivisesti. Tutkin myös sitä, voisiko käsikirjoituksen jatkokehittelyssä hyödyntää metaforia tietoisesti,

Tarkastelen leikkaus- ja käsikirjoitustyötä narratiivisen, pitkän fiktioelokuvan kannalta, koska taiteellinen lopputyöni kuuluu tähän kategoriaan.

¹ *The Godfather*, 1972, ohjaus Francis Ford Coppola

Taiteellisen lopputyöni kuvaus

Taiteellinen lopputyöni on pitkän nuortenelokuvan käsikirjoitus, nimeltään *Bodaritarinat*. Aloitin elokuvan käsikirjoittamisen pitkän elokuvan treatment-kurssilla vuonna 2013. Kurssilla oli tavoitteena ideoida aristoteelisen draaman kaarta seuraava kolminäytöksinen, tarinallinen fiktioelokuva. Lopputyökäsikirjoituksessani halusin siis opetella niin sanottua valtavirran elokuvan tarinankerrontaa. Toisaalta tavoitteenani oli elokuvan maailman ja hahmojen kiinnostavuus ja jopa epäkliseisyys, vaikka kieltämättä osittain melko kliseisistä nuortenelokuvan elementeistä, kuten kiusaamisesta, lähdettiin liikkeelle. Halusin luoda viihdyttävän ja kepeän, mutta silti tosia ja virkistäviä huomioita nuorten elämästä välittävän kokonaisuuden. Elokuvan synopsis:

"Kasiluokkalaiset nörttitytöt Taina ja Eila puuhastelevat kaikenlaista hauskaa ja outoakin yhdessä, kuten keksivät juttuja kolmesta äijäilevästä kehonrakentajasta kertovaan blogiinsa. Koulussa tytöt eivät kuitenkaan voi esiintyä ystävinä: Taina on päässyt suosittujen tyttöjen jengiin ja kiusatun ja eristetyn Eilan ystävyys voisi asettaa Tainankin kiusaajien tulilinjalle.

Kun tytöille selviää, että kiusaajapojat fanittavat heidän bodariblogiaan, lähtevät he kostamaan pojille blogin avulla. Tyttöjen ystävyys joutuu kuitenkin koetukselle, kun Tainalle tarjoutuu mahdollisuus nousta koulun hierarkiassa kiusaamalla Eilaa. Hän joutuu miettimään, onko lopulta rohkeampaa selviytyä muokkaamalla itseään vai sanomalla, mitä todella ajattelee?

Bodaritarinat on komediallinen draama ikäkaudesta, jolloin haluaa piilottaa juuri sen, mikä on parasta itsessä. Siitä, kuinka yläasteen maailmassa selviytymiseen voi tarvita kykyä sulautua massaansa, mutta todellista rohkeutta on olla oma itsensä kaikesta huolimatta. Se on tarina lojaaliudesta ja siitä, kuinka parhaiden ystävien kanssa voi synnyttää jotakin itseään suurempaa." (Berg 2015b)

Elokuvan idea sai alkunsa verkosta löytämistäni, kehonrakennuskeskustelupalstoille kirjoitetuista tarinoista, joissa seikkaili kolme isottelevaa bodariäijää. Tarinat olivat hauskoja ja aloin pohtia, kuka ne oli kirjoittanut ja millä motiivilla. Syntyi idea salanimillä bodariblogia pitävistä teinitytöistä. Olen kehittänyt aihetta nyt kahden vuoden ajanjaksolla ja käsikirjoituksesta on toinen versio valmiina (Berg 2015a). Se on myös lopputyöni taiteellinen osio. Sain Suomen elokuvasäätiön käsikirjoitustuen käsikirjoituksen kolmannen version kirjoittamiseen eli aion jatkaa projektin kehittelyä lähitulevaisuudessa.

Lähdettyäni liikkeelle konventionaalisesta, konfliktia ja kausaalisuutta korostavasta kerrontamallista haluan seuraavassa käsikirjoitusvaiheessani keskittyä myös metaforisen kerronnan mahdollisuuksiin. Aion tässä kirjallisessa työssä tarkastella, voinko tietoisesti tuottaa elokuvaan vertauskuvallista kerrontaa tutkimalla metaforisen kerronnan teoriaa ja soveltamalla sitä.

Metafora kielessä ja kirjallisuudessa

"apilaniityn valkopäisessä aallokossa/ keinuu herneen vihreä palkovenhe" (Viljo Kajava)

"iloni on pohjajäätä" (Helvi Iuvonen)

"Olen tyhjä huone" (Eeva-Liisa Manner)

Metaforia on tunnistettu ensimmäisenä kielestä ja kirjallisuudesta. Kieli- ja kirjallisuustieteessä 'metafora' tarkoittaa kielikuvaa, jossa "sana tai lause viittaa johonkin muuhun kuin ilmeiseen ja tavanomaiseen merkitykseensä". Metaforaa on perinteisesti pidetty erityisesti runoudelle tyypillisenä kielikuvana, mutta tosiasiaassa se kuuluu kaikkeen kielenkäyttöön. Monet metaforiset ilmaukset ovat, kuten 'pöydänjalka' ja 'suonsilmä' ovat arkipäiväistä kielenkäyttöä. Metafora on epäsuora ja monimerkityksinen kuvailmaisuus, joka vetoaa sekä älyyn että tunteeseen. (Tieteen termipankki 15.10.2015)

Metaforan olemuksesta ja toiminnasta on useita teorioita kielitieteen saralla. Kielitieteen maallikkona käyn niitä läpi käyttäen Raili Elovaaran (Elovaara 1992) toisen käden lähteitä. Vanhin teorioista on *korvaamisteoria*, jonka mukaan metaforassa sana tai ilmaus on asetettu toisen, kirjaimellisen ilmaisun tilalle. Tämän käsityksen voidaan nähdä esiintyvän jo Aristoteleen *Runousopissa*. Korvaamisteoriaan sisältyy ajatus, että metaforan merkitys voidaan purkaa sanoiksi kirjaimellisesti, joskin tällöin menetetään ilmaisun "eloisuutta, charmia ja henkevyyttä". (Elovaara 1992: 9-10)

Toisen perinteisen ja yleisen käsityksen mukaan metafora on *lyhennetty vertaus*. Metafora on siis tulosta vertailusta, josta on vain jätetty 'kuin-sana pois. Vertaamisteorian mukaan metafora tuo esiin kahden käsitteen vastaavuuden tai kaltaisuuden. (Elovaara 1992: 14) Esimerkiksi metafora "olet ruusu" tarkoittaisi silloin vertausta "olet kaunis kuin ruusu" tai "olet kaunis mutta piikikäs kuten ruusu" (Tieteen termipankki 15.10.2015).

Richardsin uudemman teorian mukaan metafora on kahden käsitteen *interaktiota*: "ajatusten välillä tapahtuvaa lainaamista ja kanssakäymistä, kontekstien välistä

vuorovaikutusta." Metaforan merkitys syntyy siis vuorovaikutuksesta kahden ajatuksen välillä, ei pelkästään siitä että sana syrjäyttää toisen sanan. Vuorovaikutuksen avulla voidaan ilmaista jotain, jota ei kyetä sanomaan millään muulla tavalla. (Elovaara 1992: 22-23)

Black laajentaa vuorovaikutusteoriaa erittelemällä vuorovaikutuksen toimintatapaa. Hänen mukaansa metaforisesti käytetty termi on fokus, jonka läpi metaforan pääsubjekti nähdään. Niinpä metaforan "ihminen on susi" pääsubjekti 'ihminen' saa fokuksen 'susi' ominaisuuksia. Metaforan esiintymisympäristö eli 'kehys' vaikuttaa siihen, mitkä fokuksen ominaisuudet viriävät. Ominaisuudet voivat olla joko yleisesti tunnettuja uskomuksia tai kirjoittajan luomia uusia käsityksiä. Esimerkiksi suden tapauksessa yleisiä uskomuksia voisivat olla julmuus, nälkäisyys, vaaniminen, yksinäisyys jne. Black huomauttaa, että käsitteisiin liitettyjen uskomusten kulttuurisidonnaisuuden vuoksi myös metaforat voivat saada eri kulttuureissa erilaisia merkityksiä. (Elovaara 1992: 25-26)

Symbolit ja allegoriat

Elovaara selventää metaforan, symbolin ja allegorian käsitteiden eroja, joita hän kokee usein käytettävän epäjohdonmukaisesti. Elovaaran mukaan symboli on teoksessa esiintyvä objekti tai tapahtuma, joka viittaa johonkin abstraktiin asiaan - usein ominaisuuteen tai ominaisuusryhmään, kuten vaikkapa uskoon, toivoon, urhoollisuuteen tai vapauteen. Symbolin ja merkin ero puolestaan on se, että merkki viittaa johonkin määrättyyn asiaan ja symboli epämääräiseen: Jotakin symbolista jää aina määrittämättä, sitä ei voida tulkita tyhjiin. (Elovaara 1992: 98-100) Tästä tulee mieleen Andrei Tarkovskin vaade, jonka mukaan elokuvallisen kuvan on oltava aina moniselitteinen ja jätettävä jotain salaisuuden verhoon (Tarkovski 1986: 109-110). Ei ihme, että hänen elokuviaan pidetään symbolistisina.

Elovaaran mukaan objektista tai tapahtumasta voi sanataideteoksessa tulla symboli, jos se esittää teoksen henkilöiden elämässä tai teoksen puhujan mielessä tärkeää kausaalista roolia tai jos se muuten joutuu tavanomaista suuremman huomion kohteeksi, teoksen polttopisteeksi. Symboliksi muodostumisen periaatteena on siis se, että elementillä on teoksessa riittävän merkittävä osa, jotta se herättää lukijan huomion. (Elovaara 1992: 94)

Allegoriat puolestaan ovat Elovaaran mukaan kuvakieltä, jossa "aikaisemmin tunnetut käsitteet ja moraaliset opit on käännetty henkilöiksi, esineiksi ja tapahtumiksi". Esimerkiksi Elovaara antaa George Orwellin romaanin *Eläinten vallankumous*, joka käsittelee allegorisesti epäonnistuneen vallankumouksen historiaa. Esimerkki elokuvallisesta allegoriasta, on animaatioelokuva *Inside out -mielen sopukoissa*², joka kuvaa allegorian kautta ihmisen mielen ja tunteiden toimintaa sekä ihmisen kasvamisprosessia.

Metaforat muokkaavat maailmaa

Kognitiotieteilijät George Lakoff ja Mark Johnson esittivät 80-luvulla vallankumouksellisen teorian, jonka mukaan metaforat eivät ole vain kielellisiä rakenteita: ne ovat olennainen osa tapaamme ajatella ja jopa pääasiallisia ymmärryksen keinojamme. Kognitiivisen metaforateorian mukaan käytämme jatkuvasti metaforia ymmärtääksemme abstrakteja käsitteitä, kuten vaikkapa aikaa ja rakkautta, vertaamalla niitä konkreettisiin eli aistittaviin ja ruumiillisiin asioihin. Metaforien runsaus kielessä heijastelee metaforista ajatusrakennettamme. (Lakoff & Johnson 1980)

Lakoffin ja Johnsonin mukaan metaforat eivät ole vain tapoja muodostaa käsityksiä todellisuudesta, ne itse asiassa luovat uutta todellisuutta muokkaamalla ajatteluamme ja toimintaamme. Useat toiminnoistamme, kuten väittely, ongelmien ratkaisu ja ajan hallinta³ ovat luonteeltaan metaforisia. Uusilla metaforilla on voima luoda uutta todellisuutta. Tämä tapahtuu, kun alamme tulkita havaintojamme metaforan kautta ja käyttäytyä metaforan mukaisesti vahvistaen sitä entisestään. Kun uusi metafora tulee osaksi käsitysjärjestelmäämme, se alkaa muuttaa niitä huomioita ja toimintaa, joihin mielemme keskittyy. Moni kulttuurinen muutos nousee uusien metaforien tuomisesta kulttuuriin ja vanhojen menettämisestä. Esimerkiksi kulttuurien länsimaalaistuminen läpi maailman johtuu osittain metaforan "aika on rahaa" omaksumisesta. (Lakoff & Johnson 1980: 144-145)

² *Inside out*, 2015, ohjaus Pete Docter.

³ Näitä toimintoja hallitsevat muun muassa metaforat: "väittely on sotaa", "ihmisen ongelmat ovat arvoituksia (joihin on oikea ratkaisu)" sekä ajan vertaaminen tilallisiin käsitteisiin.

Lakoff ja Johnson puhuvat myös metaforan suhteesta esteettiseen kokemukseen ja taiteeseen. He muistuttavat, että käsitteellisenä rakenteena metafora ei ole pelkästään älyn osa-aluetta: se sisältää kaikki kokemuksemme luonnolliset ulottuvuudet: värin, muodon, tekstuurin, äänen, jne. Nämä ulottuvuudet määrittävät paitsi jokapäiväisen kokemuksemme, myös taiteen kokemuksen. Lakoffin ja Johnsonin mukaan taideteokset tuottavat uusia kokeellisia kokemusmaailmoja ja uusia koherensseja. Taide on "mielikuvituksellisen rationaalisuuden osa-aluetta" ja tapa tuottaa uusia todellisuuksia metaforien kautta. (Lakoff & Johnson 1980: 235-236)

Elokuvalliset metaforat

Voiko elokuvakerronnassa olla kielen metaforia vastaavia rakenteita? Voiko elokuvassa sanoa kuvaannollisesti "a on b", esimerkiksi "ihminen on susi"? Tekijänä ja elokuvien katsojana intuitioni sanoo, että kyllä - tämä on mahdollista. Useat esimerkit myös todistavat, että elokuvassa on mahdollista esittää metaforisia 'väitteitä', kuten esimerkiksi "vankila on kohtu" (*Rita Hayworth – avain pakoon*⁴) tai "yhteiskunta on vankila" (*Down by Law*⁵) (Alber 2011: 221 ja 223). Eikä näitä metaforia ole esitetty elokuvissa suoraan verbaalisesti vaan elokuvan omin keinoin: esimerkiksi näyttämöllepanon, elokuvauksen, leikkauksen ja tarinankerronnan avulla.

Whitlock (1990: 24) kirjoittaa, että elokuvallisen metaforan olemassaoloa on kritisoitu sen perusteella, että elokuva ei ole kieli, eikä se näin ollen voi käyttää samanlaisia ilmaisukeinoja. Elokuvallinen kuva on kuvaamansa objektin mekaaninen reproduktio. Sana on puolestaan abstraktio kuvaamastaan asiasta. Kriitikot ovat kyseenalaistaneet sen, voiko konkreettisia elokuvallisia kuvia yhdistää metaforisesti eli tavalla, joka on muuta kuin niiden merkitsemien asioiden summa?

Whitlock (1990: 30) perustelee elokuvallisen metaforan olemassaoloa sillä, että elokuvallisen kuvan⁶ merkitys ei synny pelkästään konkreettisen objektin reproduktion eli *denotaation* tasolla. Kuva myös implikoi kaikkia kyseiseen objektiin liittyviä toimintoja ja yhteyksiä: puhelin voi soida, kuva purjeesta viittaa laivaan, purjehtijoihin, mereen jne.⁷ Lisäksi kuviin liittyy *konnotaatioita* perustuen ihmisen mielessä oleviin assosiaatioiden verkostoihin: esimerkiksi muistoihin ja emotionaalisiin pohjavireisiin. Osa näistä konnotaatioista on katsojalle henkilökohtaisia, mutta osa on laajemman joukon jakamia kulttuurisia konnotaatioita. Tämän lisäksi kuvan spesifinen *merkitys* kyseisessä elokuvassa syntyy kontekstista,

⁴ *The Shawshank Redemption*, 1994, ohjaus Frank Darabont

⁵ *Down by Law*, 1986, ohjaus Jim Jarmusch

⁶ Whitlock (1990: 20-22) viittaa 'elokuvallisella kuvalla' mihin tahansa elokuvan kuvassa tai ääniraidalla esitettyyn yksinkertaiseen objektiin tai tapahtumaan, jonka voi havaita erillisenä entiteettinä, esimerkiksi: käden liike, puhelimen soiminen, akrobaatin kuperkeikka, spiraalimainen porraskuilu ja auringonlasku.

⁷ Itse asiassa elokuvakerronta perustuu paljolti tällaiselle kielen metonymialle vastaavalle ilmiölle: rajattu kuva edustaa aina laajempaa kokonaisuutta (Alber 2011: 222).

johon se on asetettu. Whittock (1990: 32) antaa esimerkin, jossa kuva esittää huvipurttia (denotaatio). Huvipursi kantaa myös mukanaan luksuksen, vapaa-ajan, riippumattomuuden ja seikkailun konnotaatioita. Tietyn elokuvan kontekstissa, linkittämällä huvipursi tiettyyn hahmoon ja vaikkapa tämän seksuaalisiin ongelmiin, se saattaa puolestaan merkitä naisen korviketta kyseiselle hahmolle. Kontekstuaalisen merkityksen kautta elokuvakerronta lähestyy symbolisen merkityksenannon logiikkaa, jonka pohjalta kieli toimii.

Elokuvantekijänä minua ei kiinnosta upottaautua syvällisemmin pohdiskelemaan kielen ja elokuvan eroja vaan haluan ennen kaikkea miettiä, kuinka voisin soveltaa metaforista kerrontaa käsikirjoittamisessa ja leikkaamisessa. Niinpä tätä työtä varten totean, että elokuvassa on siis mahdollista nähdä elementti toisen valossa eli metaforisesti yhdistää elementit a ja b. Metaforan tästä tekee yhdistämisen epätavallisuus, tai kuten Whittock (1990: 6-7) asian ilmaisee: elementtien a ja b on oltava ajattelun eri "kategorioista", joita ei ole totuttu yhdistämään vastaavalla tavalla. Siis aivan kuten kielellisten metaforien tapauksessa, merkityksen anto tapahtuu "ilmeisen ja tavanomaisen" ulkopuolella (vrt. kappale "Metaforat kielessä ja kirjallisuudessa"). "Hauki on kala" ei ole metafora. Metaforinen yhdistäminen antaa uuden näkökulman a:han, saa uudelleen arvioimaan sen. Tai kuten Alber (2011: 219) asian ilmaisee: jonkin asian syvin olemus ei ole sitä, mitä normaalisti ajattelemme sen olevan vaan jotakin aivan muuta.

Entä mihin metaforia voi käyttää kerronnassa? Whittock (1990: 16-18) listaa aiemmassa tutkimuksessa esiin tuotuja käyttötarkoituksia. Ensinnäkin metaforat on nähty tyyllillisinä koristeina, jotka mahdollistavat kirjaimellisen merkityksen ilmaisemisen kiinnostavammalla tavalla. Toiseksi metaforilla on koettu olevan suurempi emotionaalinen vaikutus kuin kirjaimellisilla ilmauksilla: ne ovat värikkäitä ja muistettavia kerrontatapoja. Metaforat on myös koettu tapana tiivistää tekstiä ja ilmaista merkityksiä ytimekkäästi. Neljänneksi metaforat mahdollistavat sellaisten asioiden ilmaisemisen, joille ei ole vielä vakiintunutta ilmaisutapaa tai joita ei esimerkiksi kulttuurisista syistä saa näyttää eksplisiittisesti. Esimerkkinä jälkimmäisestä ovat lukuisat sensuurin ja häveliäisyyden takia luodut elokuvalliset kiertoilmaisut seksille. Metaforalla voi myös yrittää ilmaista asioita ja kokemuksia, joille ei ole omaa ajattelun kategoriaa, jotka putoavat kategorioiden ohi tai väliin.

Lopuksi Whittock toteaa, että yksi metaforan mahdollisuuksista on lukijan tai katsojan oman luovuuden herättäminen: Kun katsoja miettii kuvaannollisten ilmausten merkityksiä ja etsii yhteyksiä asioiden välillä, hän käyttää omaa kokemuspohjaansa ja ikään kuin osallistuu metaforan luomiseen. Katsojalla on tavallaan luomisen vapaus, yleisöstä tulee runoilija.

Montaasi metaforan välineenä

Elokuvan leikkaus on ihmeellisin keksintö, joka voi ylittää reaaliajan. Olet tässä, leikkaat ja olet muualla. Muuten siihen pystyy vain uni" Jan Svankmajer⁸

Sergei Eisensteinin (1949) mukaan leikkaus on elokuvan muista taiteenlajeista erottava, uniikki piirre. Se on siis elokuvataiteen ydintä. Eisenstein esittää, että elokuva on muodoltaan lähempänä kieltä kuin teatteria tai maalaustaidetta: sekä kieli että elokuva voivat luoda uusia ajatuksia yhdistämällä kaksi konkreettista kuvaa. Tämän dialektisen leikkaamisen opin mukaan kuvallinen teesi ja antiteesi luovat synteesin. Toinen neuvostoliittolaisen elokuvaformalismin edustaja Pudovkin (1954: xii) puolestaan vertaa elokuvaleikkaamista kirjallisuuteen, jossa raakamateriaalista rakennetaan merkityksiä kuin sanoista yhdistetään lauseita.

Pudovkin (1954: 47-50) esittelee käsitteen 'suhteellinen leikkaaminen' (relational editing), jolla hän tarkoittaa katsojan psykologista ohjaamista leikkauksen keinoin. Suhteellinen leikkaaminen mahdollistaa visuaalisten vertauskuvien luomisen ja kahden näennäisesti toisistaan riippumattoman otoksen yhdistämisen tavalla, joka luo uusia merkityksiä. Pudovkin ehdottaa viittä suhteellisen leikkaamisen tekniikkaa:

1. vastakohtaisuus
2. samankaltaisuus
3. symbolismi (vastaa Eisensteinin dialektisen leikkaamisen käsitettä)
4. samanaikaisuus
5. johtoaihe (leitmotif)

⁸ Rämpötti 2014

Listaus on kiinnostava, koska tekniikoilla on paljon yhteistä myöhemmin tunnistetuissa elokuvallisen metaforan tekniikoiden kanssa. Käsittelen näitä kerrontakeinoja seuraavaksi tarkemmin.

Elokuvallisen metaforan taksonomiat

Elokuvallisten metaforien tutkijat ovat päätyneet usein jaottelemaan metaforia erilaisiin luomiinsa kategorioihin (esim. Alber 2011, Gerstenkorn 1995, Whittock 1990). Kukin tutkija jakaa metaforat hieman erityyppisesti, painottaen niiden tiettyjä piirteitä ja kiinnittäen vähemmän huomiota muihin. Erilaisista jaotteluista huolimatta tutkijat käyttävät usein hyvin samantyyppisiä - jopa samoja - elokuvaesimerkkejä, kuten elokuvan *Psyko*⁹ ikonista suihkukohtausta (Whittock 1990: 66; Alber 2011: 222), nostaen näistä eri puolia esiin. Tämä kertoo siitä, kuinka elokuvassa voi olla monia metaforisia kerrostumia ja kerrontatekniikoita samassa kohtauksessa. Rakenteiden luominen ja metaforien jaottelu lienee hallittavissa oleva tapa lähestyä vivahteikkaita, metaforisia elokuvallisia jaksoja, joiden merkitykset muodostuvat moninaisin keinoin.

Esitellessään omaa kategorisointiaan Whittock (1990: 49) kirjoittaa: "Kuinka muoto, joka toimii sabotoimalla olemassa olevien kategorioiden rajoja, voidaan itse laittaa johonkin kategoriaan?" Metaforan lukutavasta riippuen se voidaan sijoittaa useampaankin kategoriaan. Hän varoittaa myös olettamasta, että elokuvallisten metaforien merkitykset voitaisiin tyhjentävästi purkaa sanoiksi. Whittock (1990: 97) kirjoittaa metaforien kaikenkattavan luokittelun olevan toiveunta. Hän kokee kategorisoinnin olevan tästäkin huolimatta välttämätön menetelmä metaforien tutkimisessa.

Elokuvallisten metaforien taksonomioista löytyy selkeitä yhdistäviä pääkategorioita monimuotoisista nimeämistavoista huolimatta. Taulukossa 1 olen tulkinnut Alberin (2011), Gerstenkornin (1995) ja Whittockin (1990) taksonomioiden vastaavuuksia. Analyysini ei tarkoita, että kategorioiden määritelmät olisivat täysin toisiaan vastaavia - olen pyrkinyt löytämään yhtenäisyyttä kategorioiden välillä yleistämällä jonkin verran. Whittockin jaottelu pohjautuu kielitieteellisille käsitteille,

⁹ *Psycho*, 1960, ohjaus Alfred Hitchcock

kuten vertaus, rinnastus, metonymia¹⁰ ja synekdokee¹¹. Alber ja Gerstenkorn puolestaan jaottelevat metaforia elokuvallisiin kerrontateknikoihin liittyvin kategorioin.

| WHITTOCK 1990 | GERSTENKORN 1995 | ALBER 2011 |
|----------------------------------|--|--|
| selkeä vertaus "A on kuin B" | metaforinen montaasi | Rinnastus |
| identiteetin määrittely "A on B" | metaforiset siirteet (greffes) | samoihin yksityiskohtiin keskittyminen kahdessa eri kohtauksessa, elokuvan konteksti |
| korvaaminen "B korvaa A:n" | ikoniset metaforat | - |
| rinnastus "A/B" | - | Rinnastus |
| metonymia "Ab, joten b" | - | - |
| synekdokee "A merkitsee ABC:tä" | - | - |
| objektiivinen korrelaatti | allegorinen kondensaatio | - |
| vääristymä | internal echoes / long-distance echoes | vääristymät elokuvan kielessä |
| säännön rikkominen "ABCD AbCD" | internal echoes / long-distance echoes | |
| vastaavuus (A/pqr)/(B/pqr) | internal echoes / long-distance echoes | toisiaan vastaavat otot |
| - | kekseliäs syllepsi | - |
| - | sattumanvarainen syllepsi | - |
| - | kristallisaatio | - |
| - | - | päällekkäiset kuvat |

Taulukko 1. Whittockin (1990), Gerstenkornin (1995) ja Alberin (2011) metaforakategorisointien yhtäläisyyksiä

Forcevillen (2006: 381-382) jaottelu eroaa yllämainituista. Hän kategorisoi metaforia sen mukaan, millaiseen aisti-informaatioon ne pohjautuvat. Vaihtoehtoja ovat: 1. kuvalliset merkit 2. kirjoitetut merkit 3. puhutut merkit 4. eleet 5. äänet 6. musiikki 7. haju 8. maku 9. kosketus. Perinteinen elokuva tarjoaa näistä aistiärsyksiä kategorioiden 1-6 kautta. Forcevillen mukaan elokuvalliset metaforat voivat pohjautua joko vain yhdyntyyppiseen aisti-informaatioon tai olla ns.

¹⁰ Metonymia on kielikuva, jossa sana edustaa laajempaa kokonaisuutta, esim. "koko kaupunki (kaupungin asukkaat) oli liikkeellä". Metonymia koskee yhden käsitteistyksen alan sisäisiä suhteita, kun metafora liittää toisiinsa kaksi alaa. (Tieteen termipankki 4.11.2015: Kielitiede:metonymia)

¹¹ Synekdokee on metonymian alalaji. Se on "semanttinen muutos, jossa laajempaa merkitystä edustava termi alkaa edustaa suppeampaa tai päinvastoin". (Tieteen termipankki 4.11.2015: Kielitiede:synekdokee)

multimodaalisia eli pohjautua useantyyppisiin aistiärsykkeisiin, esimerkiksi metaforan "a on b" kohde a voidaan esittää kuvallisesti ja lähde b äänellisesti.

Nostan seuraavaksi esiin yllä käsitellyistä taksonomioista muutamia tärkeitä pääkategorioita ja käyn läpi näihin sopivia elokuvaesimerkkejä, luoden samalla oman jaotteluni aiempien tutkimusten pohjalta.

Rinnastus

Rinnastaminen (juxtaposition) on perustavaa laatua oleva elokuvallisen metaforan tekniikka, joka on tunnistettu ensimmäisenä. Se myös esiintyy kaikkien elokuvatutkijoiden kategorisoinneissa jollakin tapaa. Whittockin mukaan tämä johtuu siitä, että elokuvateoreetikot pitivät leikkausta pitkään ainoana metaforien lähteenä montaasiteoreetikkojen hengessä (Whittock 1990: 57).

Kieliopillisen määritelmänsä mukaan rinnastaminen on "tekstuaalinen strategia, jolla tekstin osia, lauseita, lausekkeita, sanoja ja sananosia liitetään toisiinsa, kun ilmaistaan, että kytketyillä on jotain yhteistä." (VISK § 1079). Myös elokuvallisessa rinnastuksessa elokuvalliset kuvat tai suuremmat kokonaisuudet tuodaan jollakin tavalla yhteen ja vertailtavaksi keskenään. Tämä saa katsojan hakemaan yhtäläisyyksiä ja eroja, pohtimaan elementtien merkityssuhdetta. Englanninkielinen termi 'juxtaposition' on itse asiassa hieman erimerkityksinen kuin suomen 'rinnastus', koska se sisältää käsityksen rinnastettavien elementtien välisestä kontrastista¹² ja erilaisuudesta. Suomen kielen sana 'rinnastus' ei ota kantaa termien merkityssuhteisiin, se vain tuo termit vertailtavaksi keskenään.

Elokuvallinen rinnastaminen tuo vertailtavat elementit lähelle toisiaan elokuvan katsojan kokemuksessa eli elokuvan ajassa¹³. Mahdollisimman lähelle ajallisesti pääsee leikkaamalla suoraan rinnastettavasta elementistä A elementtiin B eli kuvasta toiseen, mikä vastaa Eisensteinin intellektuaalisen leikkaamisen käsitettä (Eisenstein 1949: 82). Tällaisessa *metaforisessa leikkauksessa* voidaan elokuvan tilallinen ja kausaalinen jatkuvuus rikkoa ja usein rikotaankin tahallaan korostaen metaforan

¹² "The fact of two things being seen or placed close together with contrasting effect: the juxtaposition of these two images" (Oxford Dictionaries 2.11.2015)

¹³ Viittaan elokuvan katsomiskokemukseen liittyvään aikaan, en elokuvan juonelliseen aikaan.

kuvaannollista merkitystä. Esimerkkinä tästä on Eisensteinin elokuvan *Lakko*¹⁴ kuuluisa kohtaus, jossa työläisten julmaa murhaamista verrataan sonnin teurastamiseen leikkaamalla kuvasta toiseen (ks. kuva 1). Leikkaus rikkoo elokuvan kausaalisen ja tilallisen jatkuvuuden, koska teurastaminen ei varsinaisesti liity elokuvan juoneen muuten kuin propagandistisena vertailukohtana työläisten surmaamiselle.



Kuva 1. Still-kuvat elokuvasta Lakko. Murhatut työläiset ja sonnin teurastaminen. Toisiaan seuraavat otokset elokuvassa.

Toinen paljon käytetty esimerkki on Chaplinin elokuvan *Nyky aika*¹⁵ leikkaus, joka rinnastaa juoksevan lammaslauman metroon tungeksiviin ihmisiin (kuva 2). Suoran leikkauksen lisäksi vertauksen tehoa lisää kuvien samankaltaisuus: sekä lampaita että ihmisiä on useita tiukasti vierekkäin ja molempien 'laumojen' liike näyttää samanlaiselta yläkulmasta kuvattuna. Tästä sekä *Lakko*-elokuvan esimerkeistä huomaamme, että rinnastava leikkaus ehdottaa usein rinnastettavien asioiden samankaltaisuutta kielellisen vertauksen tapaan: "työläisten murha on kuin julma teurastus", "nykyajan kaupunkilaiset ovat kuin lammaslauma".

¹⁴ *Стачка* 1925, ohjaus Sergei Eisenstein.

¹⁵ *Modern Times*, 1936, ohjaus Charlie Chaplin.



Kuva 2. Nykyaika-elokuvan alun metaforinen leikkaus. Toisiaan seuraavat kuvat elokuvassa.

Kolmas esimerkki metaforisesta, rinnastavasta leikkauksesta on elokuvan *Veteen piirretty viiva*¹⁶ taistelukohtaus, jossa komentaja huutaa kenttäpuhelimeen käskien taistelukentällä olevaa joukko-osastoa siirtymään kohti vihollista. Yhtäkkiä leikataan maassa makaavaan haavoittuneeseen linnunpoikaseen (kuva 3). Linnulla ei ole suoranaista yhteyttä taistelun tapahtumien kanssa. Ehkä siihen on osunut taistelun hajaluoti, mutta sitä ei ole näytetty. Leikkaus myös rikkoo paikan jatkuvuutta: Sotajoukot ovat aurinkoisella rinteellä ja lintu varjossa puun alla. Toisaalta olemme nähneet elokuvassa vastaavia yksityiskohtia elokuvan tapahtumapaikkana olevan trooppisen saaren luonnosta ennen tätäkin kohtausta. Lintukuva on siis osa kyseisen elokuvan estetiikkaa, jossa luontokuvia käytetään vertauskuvallisesti. Tämä on mielestäni kiinnostavampi esimerkki kuin edelliset, koska se ei tunnu suoranaisesti ehdottavan komentajan ja linnun samankaltaisuutta. Lintu vertautuu mielestäni laajemmin aiemmin nähtyihin vahingoittuneisiin sotilaisiin ja elämän haurauteen ylipäänsä. Leikkaus saa katsojan myös pohtimaan, kuinka sodan pahuus on tunkeutunut paratiisimaiseen luontoon, mikä on selkeästi yksi elokuvan teemoista. Leikkauksella voi siis esittää rinnastuksen, joka on muutakin kuin suora, yksinkertainen vertaus.

¹⁶ *The Thin Red Line*, 1998, ohjaus Terrence Malick.



Kuva 3. Veteen piirretty viiva: komentaja ja haavoittunut lintu. Toisiaan seuraavat otokset elokuvassa, noin kohdassa 51 min elokuvan alusta.

Whittock (1990: 74) muistuttaa, että kaikki leikkauksellinen rinnakkain asettaminen ei kuitenkaan ole metaforista. Metaforinen rinnastaminen ei perustu itsestään selvään samanlaisuuteen vaan termien uudelleenajatteluun. Esimerkiksi lähikuva haudasta yhdistettynä lähikuvaan surevasta naisesta voi johtaa oletukseen, että nainen on leski, mutta tämä ei ole metafora, koska ei sisällä kategorioiden sekoittumista. Metaforisen leikkauksen ilmaisema merkitys ei saa olla vain kausaalinen osien summa vaan sen on esitettävä "laajennettu merkityksellinen ulottuvuus".

Rinnastaminen voi tapahtua myös ilman leikkausta, yhden oton sisällä (Alber 2011: 220; Whittcock 1990: 57). Alber (2011: 220) antaa tästä esimerkiksi elokuvan *Elefanttimies*¹⁷ loppupuolen kohtauksen, jossa vihainen joukko ajaa takaa epämuodostunutta päähenkilöä, kunnes tämä romahtaa pisuaarin viereen. Alberin mukaan pisuaarin ja Elefanttimiehen rinnastus symboloi sitä, kuinka yhteiskunta näkee poikkeavan yksilön kuonana, josta se haluaa päästä eroon.

Kuvien päällekkäisyys on myös tapa tuoda rinnastettavat elementit lähelle toisiaan - jopa lähemmäs kuin leikkauksella. Alber antaa esimerkkinä elokuvan *Metropolis*¹⁸ kohtauksen, jossa tehtaan kone räjähtää tappaen työntekijöitä: Koneen päälle on lisätty Moloch-hirviön kuva päällekkäiskuvana. Tämä metafora viestii koneen hirviömyisyydestä, korostaen tehdastyön epäinhimillisyyttä. (Alber 2011: 222) Väitän, että päällekkäiset kuvat luovat hyvin vahvan "a on b" -tyyppisen väitteen.

¹⁷ *The Elephant Man*, 1980, ohjaus David Lynch.

¹⁸ *Metropolis*, 1927, ohjaus Fritz Lang.

Rinnastettavat elementit voivat olla muitakin kuin kuvallisia, kuten Forceville (2006: 381-382) muistuttaa. Alber kiinnittää erityisesti huomionsa audiovisuaalisen ja visuaalisen tason vuorovaikutukseen, jossa äänielementti, kuten puhe, musiikki tai tehosteääni rinnastuu kuvasisältöön tavalla, joka luo uusia merkityksiä (Alber 2011: 220). Esimerkkinä tästä tekniikasta ovat ne lukuisat elokuvat, joissa musiikkia on käytetty samanarvoisena kertovana elementtinä kuvan kanssa, usein luoden uusia merkityksiä vastakohtaisuuden kautta. Lachance & Zander (2013) käsittelevät tällaista kontrapunktista elokuvamusiikin käyttöä. He antavat esimerkiksi elokuvan *Kellopeliappelsiini*¹⁹ kohtauksen, jossa brutaalia jengitappelua yhdistetään klassiseen valssiin. Toinen esimerkki on elokuvan *Reservoir Dogs*²⁰ kohtaus, jossa Mr. Blonde leikkaa poliisin korvan hyväntuulisen funkin säestämänä.

Paitsi yksittäisten kuvien välillä, rinnastus voi tapahtua myös laajempien kokonaisuuksien kesken. Esimerkkinä tästä on elokuvan *Kummisetä* ristiäisjakson ja mafiapomojen murhien ristiin leikkaaminen, jota käsittelen kappaleessa "Metaforinen kerronta elokuvan *Kummisetä* ristiäisjaksossa".

Varsinkin leikkauksellinen rinnastaminen on elokuvaleikkaukseen kiinteästi liittyvä strategia. Yhden otoksen sisällä tapahtuva rinnastus ei vaadi leikkaajalta otoksien yhdistämistä, mutta se vaatii tämän rinnastuksen tehon tunnistamista. Käsikirjoittajan on mahdollista käyttää molempia tekniikoita hyväkseen ja sijoittaa rinnastukset kirjoittamiinsa kuviin.

Identiteetin määrittely "A on B"

Jonkin elementin identiteetin määrittely on tapa sanoa, "a on b" näyttämättä b:tä eksplisiittisesti vaan käyttämällä jotakin ilmaisutapaa tai b:hen liittyvää konnotaatiota merkitsemään b:tä. Alber kutsuu tätä "samoihin yksityiskohtiin keskittymiseksi". Esimerkkinä hän antaa vankilan tyypillisten yksityiskohtien, kuten kalterien, piikkilanka-aidan, muurien, tornien jne. poimimisen yllättävistä lokaatioista. Tällä tavalla saa luotua kuvan esimerkiksi kodin vankilamaisuudesta (Alber 2011: 221-222)

¹⁹ *A Clockwork Orange*, 1971, ohjaus Stanley Kubrick.

²⁰ *Reservoir Dogs*, 1992, ohjaus Quentin Tarantino

Whittock (1990: 32) referoi de Laurotin esimerkkiä siitä, kuinka elokuvakerronnalla voidaan esittää metafora "pankki on temppeli". Temppelimäisyys voidaan tuoda esiin pankkia kuvattaessa kuvakulmien ja kompositioiden valinnoilla, ikkunoista lankeavilla valokeiloilla, hiljennetyissä askeleissa ja muussa toiminnan rytmittämässä, äänisuunnittelussa, kuvien rytmisissä jne. Näkyvän kautta annetaan hahmo näkymättömälle. Annetaan kuva pankista temppelinä, ilman että sitä sanotaan eksplisiittisesti, ilman suoraa yleisön johdattelua. Näin katsoja oikeastaan osallistuu metaforan luomiseen. Hänelle ei suoraan sanota "pankki on temppeli" vaan hän päätyy tähän johtopäätökseen itse. Tällaisilla keinoilla metafora voi kiteytyä elokuvalliseen kuvaan itseensä. Whittockin (1990: 31) mukaan mikä tahansa elementti, jolla voi olla tuplamerkitys, kuten näyttämöllepano, lavastus, tai elokuvaus, voi olla mukana metaforisessa kerronnassa.

Whittock (1990: 53) kuvaa myös, kuinka elokuvan konteksti voi saada katsojan näkemään jonkun elokuvan elementin tai tapahtuman vertauskuvallisessa valossa. Esimerkiksi elokuvassa *Psyko*²¹ Marion Crane menee suihkuun päätettyään palauttaa asiakkaalta varastamansa rahat. Koska olemme seuranneet tarinassa Marionin houkutusta, syyllisyyttä ja katumusta, suihku tuntuu paitsi fyysiseltä, myös henkisesti puhdistautumiselta. Alber käyttää samaa esimerkkiä, mutta jakaa tekniikan omaksi kategoriakseen (Alber 2011: 222).

Identiteetin määrittelyn tekniikka nojaa vahvasti elokuvan tarinankerronnan kontekstiin ja on sikäli sekä käsikirjoittajan että leikkaajan vastuulla. Identiteetin määrittelyssä voidaan käyttää vahvasti esimerkiksi elokuvauksen keinoja, joita käsikirjoittaja voi lähinnä hahmotella. Leikkaajan on tunnistettava ja valittava parhaat elementit. Rytmitys myös tärkeää, kuten "pankki on temppeli" esimerkki osoittaa.

Samankaltaisuus ja symmetria

Omistan oman kappaleen samankaltaisuudelle ja symmetrialle, vaikka niiden voidaan nähdä olevan osallisina yllä mainituissa rinnastuksen ja identiteetin määrittelyn tekniikoissa. Elokuvallisten kuvien samankaltaisuutta voi käyttää vahvistamaan elementtien metaforista yhteyttä. Forcevillen (2006: 391) mukaan

²¹ *Psycho*, 1960, Alfred Hitchcock.

esimerkiksi visuaalista samankaltaisuutta voi olla koossa, värissä, asemoinnissa, hahmon asennossa, tekstuurissa ja materiaalisuudessa. Alber (2011: 220) kirjoittaa toisiaan teknisesti vastaavista otoista, jotka saavat katsojan vertaamaan kahta erilaista asiaa keskenään, koska ne on kuvattu samalla tavalla kuvakulman, kameran liikkeiden tai vaikkapa samojen repliikkien käytön osalta. Voisi siis sanoa, että otoksissa on keskinäistä symmetriaa tai ne peilaavat toisiaan.

Whittock (1990: 66) käyttää samankaltaisuudesta esimerkkinä jälleen elokuvan *Psyko* suihkukohtausta, joka päättyy päähenkilön murhaamiseen. Kohtauksen viimeisissä kuvissa ensin veri ja vesi valuvat pyörteenä viemäriin, mistä leikataan erikoislähikuvaan kuolleen Marionin silmästä kameran loitontuessa kieppuen. Whittockin mukaan veden ja kameran spiraalimainen liike, sekä viemäriin reiän ja pupillin pyöreiden muotojen samankaltaisuus vahvistaa rinnastavan leikkauksen metaforisuutta, joka viittaa paitsi elämän valumiseen viemäristä alas, myös kauhuun ja pahuuteen, joka piileskelee jokaisen ihmisen syvyyksissä.

Vääristymät

Vääristymät elokuvan kielessä ovat poikkeamia siitä, mitä elokuvalta yleensä odotetaan. Whittockin (1990: 63-64) mukaan tahallinen poikkeama kerronnan konventioista kiinnittää katsojan huomion itseensä ja rohkaisee kuvaannolliseen lukuun: tulkitsemaan keinoa metaforana. Hänen mukaansa vääristymä voi olla näyttämöllepanon, kuvauksen tai jälkitöiden, kuten efektien tasolla. Alber puolestaan mainitsee keinoina näyttämöllepanon, erikoislinssit, kuvausnopeuden ja animaatiojaksot (Alber 2011: 221).

Käsitettä avatakseen Whittock käyttää esimerkkiä elokuvasta *Tohtori Outolempi eli: kuinka lakkasin olemasta huolissani ja opin rakastamaan pommia*²², jossa on käytetty kalansilmälinssiä aina kypäräpäistä afroamerikkalaista lentäjää kuvatessa, mikä saa hänet näyttämään hävittäjän ohjaustangolta. Whittockin mukaan tämä viestii lentäjän olevan osa ydinsodan teknistä koneistoa. Kyseessä on siis metafora, joka määrittelee identiteetin "a on b" tyyppisesti, mutta kalansilmälinssin käyttö tekee siitä vääristymän. (Whittock 1990: 53 ja 63)

²² *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, 1964, ohjaus Stanley Kubrick.

Mielestäni esimerkiksi vääristymän käytöstä käy elokuvan *Unelmien sielunmessu*²³ kohta, jossa päähenkilö Harry (Jared Leto) makaa tyttöystävänsä Marionin (Jennifer Connelly) kanssa alasti vierekkäin sängyllä. Vaikka henkilöt puhelevat keskenään intiimisti ja hyväilevät toisiaan, on heidät itse asiassa rajattu yhteen kahdesta eri otosta: kuvan keskellä kulkee raja. Tämä symboloi sitä, kuinka henkilöiden välillä ei ole todellista yhteyttä, he ovat vankeina itsessään ja addiktioissaan (kuva 4).



Kuva 4. Jaettu kuva-ala elokuvassa *Unelmien sielunmessu*.

Niputan vääristymän käsitteen alle myös Whittokin (1990: 65-66) mainitsemat poikkeamat elokuvakerronnan "säännöistä". Whittock käyttää jälleen elokuvaa *Psyko* esimerkkinä. Hänen mukaansa päähenkilön murhaaminen elokuvan keskikohdalla on voimakas poikkeaminen kerronnan konventioista, koska yleisö on tottunut seuraamaan elokuvaa päähenkilön näkökulmasta elokuvan alusta loppuun.

Käsikirjoittaja voi kirjoittaessaan suunnitella joitakin vääristymiä, mutta toki esimerkiksi erikoislinssihin perustuvat vääristymät ovat lopulta elokuvaajan vastuulla. Leikkaajan on tunnistettava vääristymän teho ja merkitys käyttääkseen sitä tehokkaasti elokuvassa. Leikkausvaiheessa on myös mahdollista suunnitella ja lisätä vääristymiä esimerkiksi animaatiojaksoiden muodossa.

²³ *Requiem for a Dream*, 2000, ohjaus Darren Aronofsky.

Symboliset objektit ja tapahtumat

Elokuville voidaan käyttää objekteja ja tapahtumia välittämään symbolisia merkityksiä. Tämä vastaa sanataiteen symbolismia, mikä puolestaan eroaa olennaisesti varsinaisesta kielitieteellisestä metaforasta (ks. kappale "Symbolit ja allegoriat"). Tätä taiteellista tutkimusta varten niputan kuitenkin elokuvallisen symboliikan metaforisen kerronnan yläotsikon alle Gerstenkornin (1995) ja Whittockin (1990) tapaan.

Whittock (1990: 62) puhuu niin sanotuista "objektiivisista korrelaateista", jotka ovat esineitä, jotka viittaavat tiettyyn henkilöön, häneen liittyvään tapahtumaan tai tilanteeseen. Whittock antaa tästä esimerkkinä elokuvan *Veitsi vedessä*²⁴ aviomiehen käyttämän korvanapin, josta hän kuuntelee radiota. Korvanapin käytölle on kirjaimellinen selitys, mutta toisaalta se myös symboloi miehen eristyneisyyttä, itsekeskeisyyttä ja sokeutta muiden tunteille. Whittockin mukaan objektiivisten korrelaattien merkitys on sidoksissa kyseisen elokuvan kontekstiin ja tarinaan.

Pudovkinin (1954: 49-50) mainitsema viides suhteellisen leikkaamisen tekniikka 'johtoaihe' (ks. kappale Montaasi metaforan välineenä) lankeaa mielestäni myös tähän kategoriaan. Hänen mukaansa johtoaihe on tapa korostaa elokuvan pääteemaa toistamalla esimerkiksi jotakin visuaalista elementtiä tai tapahtumaa.

Gerstenkornin (1995: 69-84) kristallisaatiot ovat elokuvassa esiintyviä elementtejä, usein jonkinlaisia taideteoksia elokuvan tarinan sisällä. Kristallisaatioissa toistuu elokuvan keskeinen aihe tai teema pienemmässä mittakaavassa ja ne voivat antaa selkeän lukuohjeen elokuvaan. Gerstenkorn antaa esimerkiksi elokuvan *Nainen Shanghaista*²⁵ kohtauksen, jossa Michel O'Hara (Orson Welles) kertoo tarinan näkemästään haiden taistelusta, jossa hait olivat villiintyneet tappamaan toisiaan haistettuaan oman verensä. Gerstenkornin mukaan tarina kristallisoi koko elokuvan tematiikan eli Bannisterin klaanin jäsenten välisen kovan kilpailun, joka päättyy elokuvan lopussa verikylpyyn.

²⁴ *Nóż w wodzie*, 1962, ohjaus Roman Polanski.

²⁵ *The Lady from Shanghai*, 1948, ohjaus Orson Welles.

Gerstenkornin allegoriset tihentymät muistuttavat kristallisaatioita. Ne ovat kuvia tai ääntä, joissa elokuvan temaattinen ydin esitetään tietoisien symbolismin avulla. Allegorisessa fragmentissa kuvien välinen suhde tiivistyy. Tällaiset elementit ovat usein kestoiltaan usein pidempiä kuin mitä niiden kirjaimelliseen ymmärtämiseen tarvitaan, mikä alleviivaa niiden sisältämää symboliikkaa. Toinen tapa korostaa elementin merkitystä on esimerkiksi musiikin käyttö. (Gerstenkorn 1995: 29-31)

Symboliikkaa voidaan tuoda elokuvaan mukaan toki myös kulttuurin yleisesti tunnettujen symbolisten objektien kautta. Käsittelen näitä enemmän seuraavassa kappaleessa.

Metaforat käsikirjoitusoppaissa

Käsikirjoitusteoriassa on keskusteltu hyvin niukasti metaforan mahdollisuuksista²⁶, vaikka metaforisen kerronnan tärkeyttä saatetaan korostaa muutamassa sivulauseessa. Dancygerin ja Rushin opas *"Alternative Scriptwriting - Beyond the Hollywood Formula"* ei käsittele metaforaa erikseen, mutta poimii esiin muutamaa otteeseen esimerkkielokuvissa olevia metaforia (Dancyger & Rush 2013: 10, 11 ja 388). Kuuluisassa käsikirjoitusoppaassaan *"Story: Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting"* Robert McKee kertoo mestarillisten elokuvien rakenteiden olevan täynnä ladattua merkitystä (McKee 1997: 9). "Hieno elokuva on kuin elävä metafora, joka sanoo, 'Elämä on tällaista'" (McKee 1997: 122).

Konkreettisia ohjeita metaforiseen kerrontaan McKee ei kuitenkaan suoranaisesti anna. Toisaalta hän kirjoittaa elokuvissa esiintyvistä symboleista tai symbolien järjestelmistä nimellä kuvasysteemit (image systems). Kuvasysteemit ovat hänen mukaansa elokuvassa toistuvia kuva- ja ääniaiheita, jotka viestivät katsojalle tiedostamattomalla tasolla ja lisäävät näin elokuvan välittämän esteettisen kokemuksen syvyyttä ja kompleksisuutta. (McKee 1997: 401)

McKeen mukaan elokuvan katsoja reagoi jokaiseen elokuvan elementtiin symbolisesti ja yrittää lukea siitä merkityksiä. Katsoja aistii, että jokainen objekti on valittu merkitsemään muutakin kuin kirjaimellista merkitystään. Kuten kaikki

²⁶ Esimerkiksi David Howardin ja Edward Mableyn *"Tools of Screenwriting"* jättää metaforat kokonaan mainitsematta.

taideteokset, elokuva on yhtenäinen kokonaisuus, jossa jokainen objekti on suhteessa muihin kuviin tai objekteihin. Kuva-aiheita on kuitenkin varioitava ja toistettava, jotta niistä tulee voimakkaita kuvasysteemejä - yksittäisillä symboleilla on vain vähän vaikutusta katsojaan. (McKee 1997: 401-402) Kuten sanataiteessa, myös elokuvassa symbolin on siis oltava riittävän merkittävässä asemassa, jotta sillä on vaikutusta (vrt. kappale "Symbolit ja allegoriat").

McKee (1997: 405) antaa esimerkiksi elokuvan *Casablanca*²⁷ kutomat kolme kuvasysteemiä. Ensinnäkin Casablancan kaupunki esitetään vankilanomaisena: henkilöhahmot suunnittelevat pakoa kaupungista, lentokentän valonheitin pyyhkii katuja kuin vankilan pihaa, ja sälekaihtimet, tilanjakajat ja porraskaiteet luovat seinille kaltereilta näyttäviä varjoja. Tätä voisi kutsua myös identiteetin määrittelymetaforaksi, joka on rakennettu muun muassa näyttämöllepanon, valaisun, kuvakulmien ja dialogin kautta, ja joka viestii: "Casablanca on vankila".

Toinen *Casablancan* kuvasysteemeistä esittää päähenkilö Rickin Yhdysvaltain valtion symbolina Casablancan muiden kansallisuuksien joukossa. Vaikutelma syntyy esimerkiksi siitä, että Rickiä puhutellaan usein kuin hän olisi valtio (USA). Kuten Yhdysvallat toisessa maailmansodassa, Rick myös haluaa pysyä neutraalina, kunnes vihdoinkin lähtee taistoon tyranniaa vastaan. (McKee 1997: 405) Tätä voisi kutsua myös allegoriaksi, jonka ymmärtämiseen pitää paitsi huomata dialogissa olevat vihjeet, myös tuntee poliittista historiaa. Totta kai elokuvasta pystyy myös nauttimaan, vaikkei tätä allegoriaa tulkitsisikaan.

Kolmanneksi McKee (1997: 405) toteaa, että *Casablancassa* Rick ja tämän entinen rakastaja Ilsa on kompositoitu useassa kuvassa yhteen tavalla, joka ehdottaa, että vaikka Rick ja Ilsa ovat erossa, he kuuluvat yhteen. Vastakohtaisesti Ilsaa ja tämän miestä Laszloa esittävissä kuvissa jokin elementti erottaa heidät usein kompositiossa, vihjaten, että heidän ei kuuluisi olla yhdessä. Tämänkin esimerkin voi katsoa lankeavan elokuvallisten metaforien määritelmään. Kyseisen metaforan luokittelu on hieman hankalaa, mutta lähimmäksi päästään "identiteetin määrittely" - tyyppisellä metaforalla, joka luo väitteen "Ilse ja Rick ovat pari" kuvallisin keinoin.

²⁷ *Casablanca*, 1942, ohjaus Michael Curtiz.

Kyseessä ei ole vääristymä, koska käytetty tekniikka ei poikkea kerronnan konventioista, eikä ole kovin huomiota herättävä.

McKee käyttää siis 'kuvasysteemi'-termiä niin, että se voidaan ymmärtää synonyyminä metaforalle. McKee (1997: 408). toteaa, että usein kirjoittaja alkaa luoda kuvasysteemien kudosta tiedostamattaan ja tullessaan siitä tietoiseksi voi tuottaa systeemiin lisää variaatioita ja näin vahvistaa sen viestiä. McKee pohtii, että käsikirjoittajan pitäisi aloittaa elokuvan kuvasysteemien suunnittelu ja ohjaajan sekä lavastajan viedä ne loppuun. Lisäisin tähän, että kuvaajan, leikkaajan ja äänisuunnittelijan on myös syytä osallistua tähän 'kuvasysteemien' eli metaforien viimeistelyyn.

McKeen mukaan kuvasysteemit voivat olla joko ulkonaisia, jolloin ne symboloivat jotakin myös elokuvan kontekstin ulkopuolella. Tällaisia symboleita ovat esimerkiksi Yhdysvaltain lippu ja krusifiksi. Sisäisissä kuvasysteemeissä symbolien merkitykset perustuvat elokuvan kontekstiin. (McKee 1997: 401)

Jennifer Van Sijll (2.11.2015) puolestaan jakaa elokuvien metaforat staattisiin ja dynaamisiin. Staattisen metaforan merkitys on itsestään selvä ja muuttumaton koko elokuvan ajan, se symboloi koko ajan samaa asiaa, kuten punainen seksuaalisuutta. Dynaamisten metaforien merkityksellä puolestaan on oma tarinalinjansa - niiden merkitys muuttuu tarinan edetessä. Van Sijll näkee metaforat ennen kaikkea esineinä ja vaatekappaleina, joiden avulla kirjoittaja pystyy ilmaisemaan hahmojen sisäisiä maailmoja ulkoisesti. Kuten McKee, Van Sijll näkee tärkeänä, että metaforinen kuva esiintyy useaan otteeseen elokuvan aikana. Van Sijllin esimerkeissä symbolinen esine esiintyy kolmessa tärkeässä kohtauksessa: kerran jokaisessa elokuvan kolmesta näytöksestä. Dynaamista metaforaa käytetään aina eri merkityksessä ja se symboloi henkilöihahmon muutosta.

Tietoista ja tiedostamatonta - metaforien käyttäminen kerronnassa

Elokuvassa käytetyt metaforiset kerronnan keinot voivat joko kiinnittää katsojan huomion itseensä tai toimia katsojan tiedostamattomalla tasolla. Whittock (1990: 50) kirjoittaa merkityistä ja alitajuisista metaforista liukuvan asteikon ääripäinä. Elokuvan tyyllilaji ja genre määrittelevät millaisia keinoja kannattaa käyttää - tai kääntäen: käytetyt metaforiset keinot määrittelevät vahvasti tyyllilajia. Whittock (1990: 58)

muistuttaa, että katsojat voidaan ehdollistaa elokuvan tyyliin kautta odottamaan kerronnalta metaforisuutta.

Esimerkiksi kappaleessa "Rinnastus" esimerkkeinä käyttämäni *Lakko*- ja *Nyky aika*-elokuvien metaforiset leikkaukset kiinnittävät itseensä huomiota huutomerkkein (ks. kuvat 1 ja 2). Tämä johtuu mielestäni siitä, että yhteen leikatut kuvat eivät ole kausaalisessa ja tilallisesti jatkuvassa suhteessa toisiinsa. Katsojalle on selvää, että leikkaus tulee lukea ennen kaikkea vertauskuvallisesti - muuta selitystä ei ole. Tällainen leikkaus on mielestäni hyvin osoitteleva, eikä välttämättä sovi kaikkeen fiktiiviseen kerrontaan. Metaforisia leikkauksia on myös mahdollista tehdä rikkomatta tilan ja kausaalisuuden jatkuvuutta leikkauksella. Tämän voi saavuttaa joko käyttämällä kohtauksen jatkuvuuteen kuuluvia kuvia tai jopa esittämällä rinnastuvat elementit samassa kuvassa ilman leikkausta. Tällöin saavutetaan vähemmän osoitteleva metafora, joka saattaa toimia tiedostamattomalla tasolla. Whittockin (1990: 58) mukaan: "rinnastus on luettavissa kirjaimellisesti, mutta sillä on 'kaikuvuutta' (resonance), joka kannustaa etsimään metaforisia tulkintoja".

Elokuvan paikan jatkuvuuden rikkomisen lisäksi elokuvalliset vääristymät ovat tekniikka kiinnittää katsojan huomio metaforiseen kerrontaan, kuten Whittock (1990: 63) toteaa. Se, sopivatko vääristymät elokuvaan, riippuu paljolti tyyliin ja genrestä, tai jälleen kääntäen: vääristymät määrittävät tyyliä. Esimerkiksi mitä yllä mainittu *Dr. Strangelove* olisi ilman perinteisen elokuvakerronnan konventioista poikkeavia vääristymiä, joiden kautta elokuvan teemaa käsitellään ironisesti?

Symbolisten objektien käyttäminen kerronnassa voi olla joko huomiota herättävää tai alitajuisesti viestivää. Huomiota herättävät symbolit kuitenkin luetaan varmemmin symboleina. Kappaleessa "Objektit ja symbolit" esitetty sanataiteellisten symbolien merkittävyyden periaate pätee mielestäni myös elokuvassa: katsoja alkaa etsiä objektille tai tapahtumalle helpommin symbolista merkitystä, jos sen merkittävyyttä korostetaan kerronnallisin keinoin. Elovaaran (1992: 97) mukaan korostaminen voi tapahtua esimerkiksi esittämällä symboli useasti ja tärkeillä hetkillä, kiinnittämällä kertomuksen henkilöiden huomio objektiin, tai tekemällä objektista tai tapahtumasta niin epätavallinen, että se kiinnittää huomion.

Metaforisen kerronnan vaarat

Metaforisessa kerronnan suurin vaara on mielestäni tilanne, jossa epäonnistutaan kommunikoimaan katsojalle mitään elokuvan teeman kannalta merkityksellistä. Metaforiset kerrontatekniikat voivat olla hyvin hienovaraisia ja vaatia katsojan oivallusta. Metaforisen kerronnan mennessä pieleen eivät tekijän hienovaraisesti kutomat merkitykset välity syystä tai toisesta katsojalle. Se, kuinka suuresta katastrofista on kyse, riippuu siitä, kuinka suureen rooliin metaforinen kerronta on kyseisessä elokuvassa asetettu.

Whitlock (1990: 28) toteaa, että esimerkiksi elokuvan ohjaajalla saattaa olla päähänpinttymä, jonka mukaan jokin kuva kommunikoi merkitystä, jota kukaan muu ei siinä näe. Tällaisen kuvan varaan rakennetun metaforan merkitys ei todennäköisesti välity katsojalle: sen ymmärtää vain ohjaaja. Leikkaajan käyttämisen pitäisi ehkäistä tällainen tilanne: leikkaajalla on elokuvan aiheen ja materiaalin suhteen tuore näkemys ja hän pystyy näkemään päähänpinttymien läpi. Tietenkin tämä vaatii myös sitä, että ohjaaja on valmis luopumaan ideastaan.

Toinen metaforisen kerronnan potentiaalinen ongelma on mielestäni se, jos metafora ei tuota tuoretta ja uutta luovaa näkemystä aiheeseensa eli se jää kliseen tasolle. Whitlock (1990: 8) kutsuu "kuolleiksi metaforiksi" ilmauksia, jotka ovat kuluneet käytössä niin pitkään, että niistä on tullut omia ajattelun kategorioitaan, kuten ilmaus 'pilvenpiirtäjä'. Näen ongelmana myös sen, jos metafora menee ohi elokuvan varsinaisesta aiheesta, eikä tue sen pääteemoja. Metaforinen kerronta voi jäädä koristeluksi, metaforaksi metaforan vuoksi.

Metaforinen kerronta elokuvan *Kummit*ä ristiäisjaksossa

*Kummit*ä²⁸ kertoo Michael Corleonen (Al Pacino) muuntautumisesta mafiaperheen sivullisesta jäsenestä perheen pääksi ja armottomaksi rikollispomoksi noin kymmenen vuoden ajanjakson aikana. Elokuvan loppupuolella, alkaen kohdasta 2 tuntia ja 36 min on 5 minuuttia pitkä jakso, joka kuvaa Michaelin siskonpojan (myös nimeltään Michael) katolisia ristiäisiä, joissa Michaelista tulee lapsen kummitä. Kirkkokohtausta leikataan ristiin kohtausten kanssa, joissa Michaelin tilaamat palkkamurhaajat tappavat Corleonen perheen vihollisia sekä petollisia kumppaneita. Nämä murhat sinetöivät Michaelin aseman uutena mafiaperheen päänä eli 'kummitänä' ja vahvistavat Corleonen perheen asemaa New Yorkin mafiaperheiden joukossa. Ristiäisjaksossa Michael siirtyy viimeistään lopullisesti pois ns. tavallisen amerikkalaisen elämästä, jota hän on yrittänyt vielä elää elokuvan alussa. Hän saa kasteen kummisedäksi ja todelliseksi rikollispomoksi. Valta on siirtynyt isältä pojalle.

Ristiäisjakso tarjoaa esimerkin kahden elokuvan pääteeman: mafiaväkivallan ja perhe-elämän pyhyiden rinnastamisesta leikkauksen keinoin. Koko elokuvan tarinankerronta esittelee sekä perhe-elämän riittejä, kuten eläväisiä hääjuhlia ja perheillallisia, että mafiaperinteen riittejä, kuten kummisedän kädelle suutelua. Ristiäisjaksossa nämä teemat tulevat yhteen. Phillipsin (2004: 105-107) mukaan jakso kuvaa "mittaamatonta kuilua kirkon pyhien rituaalien ja Corleonen mafiaperheen epäpyhien riittien välillä" - kuilua hyvän ja pahan välillä. Kohtauksessa ja koko elokuvassa on mielestäni kiehtovaa se, että tämä kuilu perherakkauden ja väkivallan tuhovoiman välillä on olemassa Corleonen perheen kaikissa jäsenissä - eritoten se kiteytyy päähenkilön Michaelin kohdalla. Hyvä ja paha eivät ole erillisiä hahmoja, vaan ne ovat läsnä jokaisessa ihmisessä yhtä aikaa.

Ristiäisjaksossa ristiin leikatut kohtaukset oli elokuvan alkuperäisen käsikirjoituksen mukaan tarkoitus esittää erikseen: Vasta elokuvan leikkaaja, Peter Zinner, ehdotti kohtausten ristiin leikkaamista (Phillips 2004:106-107). Elokuvaa katsoessa tämä tuntuu uskomattomalta faktalta, koska kuvallisesti kohtauksista löytyy

²⁸ *The Godfather*, 1972, ohjaus Francis Ford Coppola.

niin suoria rinnastuksia ja symmetriaa, kuten totean alempana. Tämä olkoon esimerkkinä leikkauksen metaforisesta voimasta, joskin mukana on varmasti ollut myös tuuria kuvasuunnittelun kannalta. Joka tapauksessa on varmasti aina lopputuloksen kannalta parasta, jos metaforinen kerronta voidaan suunnitella jo käsikirjoitusvaiheessa eikä sitä jätetä vain onnen varaan ja toivota, että leikkaaja löytää vertauskuvallisia yhteyksiä materiaalista.

Seuraavaksi puran ristiäis-jakson anatomiaa ja käsittelen sen merkityksiä käyttäen leikkausanalyysin menetelmiä. Kuvassa 1. esitän ristiäiskohtauksen kuvaleikkauksellisen purun. Kuvassa kukin palanen edustaa yhtä jakson kuvaa. Jaksossa on 66 kuvaa, joista pisin on pituudeltaan 13 sekuntia ja 22 kuvaruutua (frame) ja lyhin 11 kuvaruutua. Oranssit palaset edustavat kirkkokohtauksen kuvia ja siniset puolestaan 'murhakohtausten' kuvia.

Kuvasta 5 voidaan tarkastella kirkko- ja murhajaksojen suhteita. Jakson ensimmäisellä puoliskolla on hieman enemmän kirkkokuvia, kun taas loppupuolella murhakohtaukset dominoivat ajallisesti ja niiden välissä käydään vain nopeasti kirkkokuvissa. Voidaan myös todeta, että eri kohtausten ristiin leikkaamisen tahti nopeutuu kohti jakson loppua. Muutenkin leikkaamisen tahti nopeutuu loppua kohden: kuvat ovat lyhyempiä kuin alussa. Jakson intensiteetin voi päätellä siis olevan nouseva tämän visuaalisen purun perusteella.



Kuva 5. Kummisetä-elokuvan ristiäiskohtauksen kuvaleikkauksellinen purku. Kukin palanen edustaa yhtä kuvaa. Palasten leveydet vastaavat kuvien suhteellista kestoa. Oranssit kuvat ovat kirkkokohtauksesta ja siniset 'murhakohtauksista'. Aikajanan päälle on nostettu esimerkit jakson pisimmästä ja lyhimmästä kuvasta.

Tarkastellaan seuraavaksi jaksoa äänen kannalta. Jaksossa soi muutamaa hyvin aseteltua taukoa lukuun ottamatta melkein jatkuvasti kirkkourkumusiikki, joka sitoo eri lokaatioissa kuvatut kohtaukset toisiinsa. Erotan jaksosta kolme erilaista urkukappaletta tai teemaa, mikä tuo jaksoon vaihtelua ja kasvavan jännitteen.

Kuvassa 6 nämä kolme kappaletta on esitetty vihreällä, violetilla ja pinkillä osiolla ylimmällä ääniraidalla. Äänen aaltomuodosta voi nähdä, että sekä äänen volyyymi että dynamiikka nousevat jakson loppua kohden.

Musiikin lisäksi toinen jakson läpikäyvä audioelementti on dialogi ja tarkemmin ottaen ristiäispapin latinankielinen liturgia, jota on käytetty kuin puhelaulua yhdistettynä urkumusiikkiin: se toimii voimakkaana eri kohtauksia yhdistävänä elementtinä yhdessä musiikin kanssa. Urkumusiikki ja papin puhe luovat jaksoon myös voimakkaan uhkaavan tunnelman. Yksi musiikin käytön hienouksista on tässä siinä, että se on perusteltua, eikä vain päälle liimattua tunnelmaa - olemmehan kirkossa.

Kuvassa 6 on esitetty ristiäispapin ja Michaelin dialogi musiikkiraidan alla. Pappi puhuu sekä latinaksi (turkoosit osiot), että englanniksi (vihreät osiot). Latinankielinen liturgia kattaa siis suurimman osan jakson pituudesta. Kun vertaamme ääniraitoja kuvassa 6 ylimmällä rivillä näkyvään kuvaleikkaukseen, huomaamme, että papin puhe tosiaan jatkuu kirkkokuvista (oranssit osiot) murhakohtauksiin (siniset osiot) ja takaisin kirkkoon, sitoen kohtauksia toisiinsa. Papin englanninkieliset repliikit ovat ristiäisliturgiaan kuuluvia kysymyksiä kummisedäksi tulevalle Michaelille, joka vastaa niihin joko suoraan tai viiveellä. Käyn läpi kysymyksiin liittyvää dramaturgiaa tarkemmin alempana.



Kuva 6. Kummisetä-elokuvan ristiäisjakson äänileikkauksellinen purku. Kolme dramaturgista alajaksoa: Vihreällä merkitty 'valmistelu', violetilla merkitty 'uskontunnustus' ja pinkillä merkitty 'verikaste'.

Jaan ristiäisjakson dramaturgian sekä musiikin käytön perusteella kolmeen erilliseen alajaksoon, jotka ovat 'valmistelu' (kesto 2 min 24 s), 'uskontunnustus' (1 min 20 s) ja 'verikaste' (1 min 18 s). Seuraavaksi kuvaan kunkin alajakson erityispiirteitä.

Valmistelu - rinnastus



Kuva 7. Kummisetä-elokuvan ristiäiskohtauksen valmistelujakson kuva- ja äänileikkauksen purku.

Valmistelujakso alkaa viattomasti laajoilla kirkkokuvilla, joilla esitellään ristiäistilanne. Äänessä kuuluu rauhaisaa urkumusiikkia ja mietoa vauvan itkua, pappi aloittaa liturgiansa. Corleonen suku on kerääntynyt juhlimaan pikku-Michaelin ristiäisiä. Vauvaa valmistellaan ottamaan vastaan kaste. Yhtäkkiä leikataan vauvan lähikuvasta toiseen tilaan, jossa mies valmistelee asetta (kuva 8). Urut soittavat heti muutamia bassosäveliä uhkaavuutta korostaen ja papin puhe jatkuu. Näemme myös toisen miehen, jonka tunnistamme Corleonen perheen palkolliseksi, kantavan pahvilaatikkoa autoon.



Kuva 8. Rinnastetaan vauvan valmistelu kastamiseen ja aseeseen valmistelu murhiin. Perättäiset kuvat elokuvassa Kummisetä. Valon väri korostaa tilojen erillisyyttä.

Palaamme kirkkoon, jossa pappi kastaa sormensa öljyyn ja pirskottaa sitä vauvan leualle (kuva 9 yläosa). Tästä leikataan parturin käsiin, jotka pursottavat partavaahtoa ja hierovat sitä Corleonen perheen palkollisen leukaan (kirkkomusiikin ja papin puheen jatkuessa jälleen ääniraidalla). Tässä kuvaparissa toisiaan seuraavien kuvien symmetria on ilmeinen paitsi tapahtumien, myös rajauksen ja kameranliikkeiden suhteen: ne ovat suunnilleen samaa kuvakokoa ja molemmissa kamera pannaan oikealle seuraten papin tai parturin käsien liikettä. Kasterituaalit rinnastuvat murhaajien valmistautumisrituaaleihin voimallisesti kuvallisen symmetrian kautta.



Kuva 9. Rinnastetaan kasterituaalit parranajorituaaleihin (murhaajan valmistautuminen). Samanlaiset kameran liikkeet (pan oikealle) toisiaan seuraavissa kuvissa elokuvassa Kummisetä.

Tämän jälkeen näytetään vielä kuvaparissa vauvan otsan voiteleminen öljyllä ja poliisiksi pukeutuvan miehen ottavan paperipussista aseensa ja poliisin virkamerkin - murharituaalien pyhät esineet (kuva 10). Kirkossa tapahtuva rituaali vertautuu murhien rituaalimaiseen valmisteluun siis useampaan otteeseen suoralla leikkauksella (kuvat 8, 9 ja 10) ja kuvien symmetriaa hyödyntäen: Kaikissa kuvissa käytetään suunnilleen samoja kuvakokoja ja kädet ovat pääosassa. Näytetään, kuinka papin kädet valmistelevat vauvaa ja murhaajien taas aseita. Yhdenmukaisuutta on pyritty mielestäni tuomaan esiin paitsi kuvien teknisen samankaltaisuuden kautta, myös näyttelijäntyöllä ja rytmittämällä: murhaajat valmistautuvat huolella ja rauhallisesti, kuin olisivat toimittamassa pyhää rituaalia.



Kuva 10. Ristiäisten ja murhien rituaaliesineet. Toisiaan seuraavat kuvat elokuvassa Kummisetä.

Jakso päättyy, kun pappi kysyy Michaelilta, uskooko tämä jumalaan²⁹ ja Michael vastaa 'kyllä'. Michaelin vastausta on korostettu jättämällä musiikkiin tauko ennen hänen vastaustaan (ks. kuva 7 aikajanan oikea reuna). Tämän jälkeen alkaa uudenlainen musiikkikappale ja uskontunnustus jatkuu.

Uskontunnustus - jännityksen kasvattaminen

Seuraavassa jaksossa kasvatetaan jännitystä monin keinoin. Tiedämme nyt aiempien kohtausten perusteella, että valmisteilla on useita veritekoja ja voimme olla jo varmoja, että ne ovat Michaelin tilaamia: Ovathan aseiden kanssa asialla hänen omat miehensä. Tässä jaksossa seurataan kuvissa enimmäkseen eri tiloissa liikkuvia murhaajia, papin puheen ja urkumusiikin jatkuessa taustalla (ks. kuva 11). Leikkauksen rytmi pysyy rauhallisena, seuraamme murhaajien liikuskelua huolellisesti. Kuvien pitkäkö kesto on omiaan luomaan jännitystä: katsoja odottaa, milloin ampuminen alkaa ja ketä ammutaan.



Kuva 11. Kummisetä-elokuvan uskontunnustusjakson kuva- ja äänileikkaus aikajanalla. Ylin rivi: kuvaleikkaus. Violetti palkki: musiikki. Toiseksi alin rivi: papin puhe latinaksi (turkoosi) ja englanniksi (vihreä). Alin rivi: Michaelin repliikit.

Äänellä on suuri rooli jännityksen kasvattajana tässä jaksossa. Jakson läpi soivassa urkukappaleessa toistuu nouseva, lyhyt teema. Tämä junnaavuus yhdistettynä musiikin äänenvoimakkuuden nousuun jakson loppua kohden luo erittäin uhkaavan tunnelman. Lisäksi jakson puolivälistä eteenpäin epämukavuutta luo myös epätoivoinen, voimistuva vauvan itku. Itkevää vauvaa ei näy kuvissa, mutta äänen käyttö tuntuu luonnolliselta - olemmehan ristiäisissä.

Jakson alussa jatkuu edellisessä jaksossa alkanut uskontunnustus katolisen liturgian mukaan. Pappi kysyy Michaelilta englanniksi, uskooko tämä Jeesukseen ja

²⁹ “Do you believe in God, the Father Almighty, Creator of Heaven and Earth?”

pyhään henkeen³⁰ ja Michael vastaa myöntävästi kumpaankin kysymykseen. Nämä repliikit on yhdistetty murhakohtausten kuvien kanssa (ks. papin ja Michelin repliikit kuvassa 11). Michelin uskontunnustus vertautuu hänen liikkeellepanemiinsa murhiin. Suuri kontrasti uskonnollisten arvojen ja Michaelin pahojen tekojen välillä alkaa tiivistyä.

Jakson lopussa musiikki ja itku taukoaa, kun pappi kysyy Michaelilta, kieltääkö tämä Saatanan³¹. Kysymys ja sitä ympäröivä dramaattinen hiljaisuus vievät meidät seuraavaan jaksoon, jossa odotetut veriteot toteutuvat ja ristiäisjakson merkitys sinetöityy.

Verikaste - vastakohdat



Kuva 12. Kummisetä-elokuvan verikaste-jakson kuva- ja äänileikkauksellinen purku. Ylimmällä rivillä kuvaleikkaus (sininen = murhakuvat, oranssi = kirkkokuvat), musiikki pinkillä palkilla. Alimmilla raidoilla papin ja Michaelin repliikit.

Verikaste-jakso alkaa erittäin dramaattisella urkukappaleella (vaaleanpunainen palkki kuvassa 12). Kuvassa näemme, kuinka hissini ovi avautuu ja Corleonen perheen palkollinen Clemenza ampuu hississä olevan mafiapomon. Palaamme takaisin kirkkoon ja musiikki vaimenee. Michael vastaa papin kysymykseen kieltävänsä saatanan. Seuraavaksi näemme, kuinka Corleoneille niskotellut kasinonomistaja Moe Greene ammutaan hierontapöydälle. Palaamme kirkkoon ja pappi kysyy Michaelilta kieltääkö tämä myös saatanan teot. Papin kysymysten³², murhien ja Michaelin vastausten vuorottelu jatkuu, kunnes kaikki murhat on toteutettu. Jakson aikana

³⁰ "Do you believe in Jesus Christ, His only Son, Our Lord?" "Do you believe in Holy Ghost, the Holy Catholic Church?"

³¹ Michael Francis Rizzi, do you renounce Satan?

³² "Michael Francis Rizzi, do you renounce Satan?" "And all his works" "And all his pomps"? "Michael Rizzi, will you be baptized?"

kehitelty vastakohtaisuus huipentuu Michaelin sanojen eli saatanan kieltämisen ja hänen pahojen tekojensa kontrastiin.

Lopuksi pappi kysyy Michaelilta, ottaako Michael kasteen vastaan, mihin tämä vastaa myöntävästi. Pappi kaataa vettä vauvan otsalle ja kuvasta leikataan kavalkadiin verissään makaavia mafiapomoja (kuva 13). Pieni Michael-vauva on kastettu vedellä seurakunnan jäseneksi ja Michael-kummitä on kastettu verellä mafiapomoksi.



Kuva 13. Kastaminen - elämän alku ja loput. Perättäiset kuvat elokuvassa Kummitä.

Mielestäni ristiäisjaksossa käytetään metaforista kerrontaa. Jakson välittämän metaforan sanallinen muotoilu ei kuitenkaan ole yksinkertaista. Jaksossa rinnastetaan ristiminen ja murhat, mutta metafora ei silti selvästikään ole "ristiminen on murhaamista", vaikka leikkaus, näyttelijäntyö ja esimerkiksi kuvarajaukset korostavat tapahtumien yhteyttä symmetrian kautta. "Murhat ovat ristiäiset" tulee mielestäni lähemmäs totuutta, sillä elokuva esittää Michaelin saavan rikollispomona uuden statuksen murhien kautta.

Olennaista jaksossa on mielestäni myös Michaelin hahmo, johon molemmat tapahtumat kiteytyvät (kuva 14). Ristiminen, murhien sekä Michaelin uskontunnustuksen yhteen leikkaaminen korostaa henkilön kaksijakoisuutta. Hänessä on sekä kyky perherakkauteen ja siihen liittyviin rituaaleihin, että häikäilemättömyyden

väkivaltaan oman valta-aseman vahvistamiseksi. Jakso esittää ristiriidan sen välillä, mitä kummisetänä oleminen tarkoittaa perheessä ja mafiaperheessä.



Kuva 14. Michael Corleone ottaa kasteen vastaan. Kuva Kummisetä-elokuvan ristiäisjakson lopusta.

Metaforan mahdollisuudet Bodaritarinoissa

Taiteellinen lopputyöni on *Bodaritarinat*-elokuvan käsikirjoituksen toinen versio. Olen seuraavaksi kehittelemässä käsikirjoitusta edelleen Suomen elokuvasäätiön tuella. Yhtenä tavoitteistani kolmannen version kirjoittamisessa on kehittää elokuvan vertauskuvallista kerrontaa, kuten käsikirjoitustukihakemuksestani käy ilmi:

"Tarinan visuaalisuuden ja auditiivisuuden kehittäminen on myös tärkeä tavoite kolmannessa käsikirjoitusversiossa. Haluaisin miettiä visuaalisia metaforia, joilla voisi kuvata henkilöiden sisäisiä kamppailuja." (Berg 2015b)

Lyhytelokuvakerrontaa käsittelevässä väitöskirjassaan Cantell (2012) tutkii metaforista kerrontaa oman taiteellisen tuotantonsa kautta. Hänen mielestään lyhytelokuvan erityisenä mahdollisuutena on toimia kokonaisuudessaan metaforana. Cantell ottaa käsikirjoitusprosessinsa lähtökohdiksi metaforisten ja vitsin muotoon rakentuvien lyhytelokuvien mallit. Metaforisen elokuvan kirjoittaminen osoittautuu haastavaksi, mutta eräästä vitsi-rakenteista elokuvasta sukeutuu metaforaa lähentelevä teos. Cantell (2012: 174) toteaa, että tämä saattaa johtua siitä, että elämän suuria teemoja koskevat oivallukset syntyvät helpommin "arkisen havainnoinnin sivutuotteina kuin pakonomaisen päämäärähakuisen pohdinnan seurauksena."

McKee (1997: 408) puolestaan toteaa, että käsikirjoittajat luovat symbolista kerrontaa usein tiedostamattaan (ks. McKeen kuvasysteemit kappaleessa "Metaforat käsikirjoitusteoriassa"). Hän suosittelee, että kun käsikirjoittaja tunnistaa kirjoittaneensa jonkin metaforan alun, kannattaa hänen tarttua siihen ja varioida sitä mahdollisimman laajasti. Tämä vahvistaa metaforan tehoa. Tarkastelen seuraavaksi, millaisia metaforan tai symbolisen kerronnan alkuja käsikirjoituksessani jo on ja mietin, kuinka niitä voisi kehittää metaforateorioiden avulla.

Otan kehittelyssä pääperiaatteekseni sen, että en halua rikkoa kertomuksen sisäistä paikan jatkuvuutta radikaalisti. Rinnastettavien elementtien esittämiselle on aina oltava kirjaimellinen selitys, kuten vaikkapa kirkkomusiikille ja vauvan itkulle *Kummisetä*-elokuvan ristiäisjaksossa. Käytettyjen elementtien pitää siis liittyä edes jollakin tapaa tarinaan tai olla sen maailmaan sopivia. Eli jos leikkaan luokassa istuvista oppilaista härän teurastukseen, on jälkimmäisen kuvan oltava vaikkapa lähikuva päähenkilön oppikirjassa olevasta kuvasta. Kuten tästä esimerkistä

huomataan, tekniikka mahdollistaa myös hätkähdyttävien rinnastusten luomisen, vaikka kuvalle ilmenisikin kirjaimellinen selitys. Etenkin jos tuo selitys tai yhtymäkohta juoneen on yhtä hatara kuin yllämainitussa esimerkissä, saattaa rinnastava leikkaus myös luoda kerrontaan lisäkomiikkaa, mikä voisi sopia mielestäni elokuvani tyylilajiin.

Käsitteilyssä jo olevat metaforat ja niiden kehittäminen

Yksi käsitteilyprosessin aikana mielessäni ollut vertauskuva on *yläasteen sosiaalisen elämän vertaaminen taisteluun*, kuten seuraava lainaus käsitteilytutkimuksestani osoittaa:

"Koulun maailma vastaa sotatila, jossa jotkut valitsevat selviytymisstrategiakseen maastoutumisen ja toiset puolestaan avoimemman taistelun. Selviytyminen vaatii jatkuvaa valppaana oloa. Ulkoiset paineet siitä, että pitäisi näyttää tietyltä ja käyttäytyä tietyllä lailla ovat kovat." (Berg 2015b)

Ajatukseni oli, että elokuvan kaksi päähenkilöä heijastelisivat noita kahta mainittua selviytymisstrategiaa: Taina piiloutumista ja Eila avoimempaa taistelua. Tainan maastoutumista tuon jo esille kuvallisesti pariin otteeseen: esimerkiksi kohtauksessa 13 Taina valmistautuu menemään kouluun ja meikkaa kylpyhuoneessa. Hän vetää meikkivoiteella poskilleen paksut raidat "kuin maastoutuva sotilas" ennen kuin levittää voiteen kasvoilleen (Berg 2015a: 8). Jos näyttelijäntyö ja ohjaus onnistuvat, tämä kuvallinen metafora voi olla mielestäni tarpeeksi selkeä, jotta katsoja kiinnittäisi siihen tietoisesti huomiota. Toisaalta vaarana voi olla liiallinen selkeys. En haluaisi, että päähenkilön eleestä tulee osoitteleva. Kohtauksessa 37 Taina puolestaan nojailee koulun aulassa "vaaleaan seinään beige paita päällään, maastoutuksen taustaan." (Berg 2015a: 27) Tämä on visuaalinen metafora³³, jonka kuvauksellinen, lavastuksellinen ja puvustuksellinen toteutus vaikuttaa paljon siihen, kuinka paljon katsoja kiinnittää siihen huomiota.

Tainan halua naamioitua korostetaan myös muilla kuin metaforisilla keinoilla pariin otteeseen: hän esimerkiksi haluaa pitää identiteettinsä bodariblogin kirjoittajana salassa, mikä on tietynlaista naamioitumista. Kohtauksessa 16, kun näemme koko

³³ Mielestäni metaforan voisi yrittää purkaa sanoiksi muotoon "Tainan seisoskelu ihmisiä vilisevässä koulun aulassa on piileskely-yritys".

luokan ensimmäistä kertaa, Taina vetäytyy arkana kavereidensa selkien taakse (Berg 2015a: 10).

Jos haluaisin kehittää eteenpäin koulun sosiaalisen elämän esittämistä taisteluna tai sotana, olisivat mahdollisuudet moninaiset. Kiusaamistilanteesta voisi leikata rinnastaen esimerkiksi median kautta esitettyyn oikeaan taistelukuvaan tai videopeliin. Ensimmäinen vaihtoehto näistä tuntuu heti liian raa'alta: se toisi sodan todellisuuden liian lähelle, jolloin se ei olisi enää pelkästään metaforan elementti. Luulen, että sodan konnotaatiot ottaisivat tarinankerronnan heti valtaansa ja veisivät huomiota väärään suuntaan. Syntyisi heti kysymys siitä, miksi materiaalia näytetään. Videopeli on etäännytetyn vaihtoehto, joten se ei vaikuta mahdottomalta vaihtoehdolta.

Rinnastamisen lisäksi mahdollisuutena olisi esimerkiksi identiteetin määrittely - tyyppinen metafora, jonka voisi toteuttaa sijoittamalla taisteluun ja armeijaan liittyviä elementtejä kouluun. Ensimmäisiä mieleen tulevia assosiaatioita ovat aseet, uniformut, maastokuviot ja identiteetin häivyttäminen pukeutumisella, armeijan kasarmien tietty vankilamaisuus, tiukka hierarkia kommunikaatiossa, kuri, huutavat kapiaiset, marssiminen ja simputtaminen. Näistä ainakin aseet ovat jälleen liian dramaattisia käytettäväksi vain vertauskuvallisena elementteinä. Identiteetin häivyttäminen pukeutumisella on sen sijaan kiinnostavampi vaihtoehto: Voisiko koululaisten pukeutuminen olla yhdenmukaista tavalla, joka tekisi heistä yhtä massaa? Tämän vaihtoehdon hyvä puoli olisi myös se, että vastaa muistikuvaani yläasteeni nuorten pukeutumisesta.

Pohdittuani vaihtoehtoja kyseenalaistan, haluanko kuitenkin esittää koulumaailman taisteluna metaforisesti. Ehkäpä Tainan halu naamioitua, hänen nähdyksi tulemisen pelkonsa, on kiinnostavampi metaforan lähtökohta. Tätä tukee myös se, että olin jo luonut tälle ilmaukselle muutaman kuvaannollisen ilmaisen.

Toinen *Bodaritarinoissa* esiintyvä metaforan aihio on tyttöjen kirjoittamien kehonrakentajatarinoiden ja heidän oman elämänsä vuoropuhelu. Nämä kaksi maailmaa rinnastuvat keskenään tavalla, joka tuntuu luovan jännitteitä. Bodaritarinat ovat fiktiota fiktion sisällä ja ne tarjoavat mahdollisuuksia käsitellä tyttöjen elämän aihepiirejä ja heidän tunteitaan vertauskuvallisesti. Tarinoilla ei ole pelkästään

juonellista funktiota, pyrin siihen, että suurimmassa osassa tapauksista ne välittävät myös metaforisia merkityksiä.

"Tainan ja Eilan kirjoittama kehonrakennusblogi on yksi heidän luovista projekteistaan, joihin he purkavat turhautumistaan pieneen elämänpiiriinsä ja pikkukaupungin ankeuteen. Blogin kirjoittaminen on tytöille ajanvietettä ja huvittelua, mutta myös paineiden purkamista: Bodareiden kautta he voivat ikään kuin itsekin tehdä mitä vaan: näkyä, sikailla, olla vapaasti ja saada positiivista huomiota - vapautua omista ahdistavista rooleistaan edes hetkeksi." (Berg 2015b)

Käytän blogia vertauskuvallisesti nyt jo kohtaauksissa 4-7, joissa blogiin kirjoitettu puhe bodareiden pitkästä ystävydestä voidaan nähdä analogiana Tainan ja Eilan kaveruudelle (Berg 2015a: 5-6). Kohtauksessa 23 Eila purkaa turhautumistaan kiusaajiin sepittämällä kostotarinan blogiin (Berg 2015a: 17-18). Kohtauksissa 57-65 bodarit selvittelevät mitä yksi heidän porukkinsa jäsenistä salaa heiltä (Berg 2015a: 42-46). Tarina heijastelee Tainan tilannetta Eilaan nähden – hän salaa Eilalta Tuomaksen tapailun. Varsinkin näistä ensimmäisessä esimerkissä blogin tarina vastaa mielestäni Gerstenkornin (1995) kristallisaatio-metaforaa: se toistaa elokuvan pääteemaa pienemmässä mittakaavassa.

Tällä hetkellä dramatisoidut bodaritarinat sijoittuvat vain ensimmäiseen ja toiseen näytökseen elokuvassa ja eniten niitä on aivan alussa. Seuraavaksi haluaisin pohtia, pystynkö käyttämään tarinoita vielä kolmannessakin näytöksessä merkittävällä tavalla ja jos käytän, mikä on niiden konkreettinen ja toisaalta vertauskuvallinen funktio. Olisi hienoa, jos loppuratkaisuun sisältyisi vielä yksi bodaritarina ja se kuvastaisi myös vertauskuvallisesti tyttöjen muuttunutta suhdetta. Näiden ideoiden kehittäminen jää kuitenkin valitettavasti tämän työn ulkopuolelle.

Nyt yksi tarinassani esiintyvä symbolisen toiminnan alku ovat Tainan meikkausrituaalit eli se, kuinka hän käyttää meikkiä eri tilanteissa. Meikkaamisen voisi nähdä dynaamisena metaforana, joista Van Sijl (2.11.2015) puhuu (ks. kappale "Metaforat käsikirjoitusteoriassa"). Koulun mentäessä Taina käyttää meikkiä naamiona (Berg 2015a: 8) ja Tuomaksen kanssa treffeille mentäessä epätoivoisena yrityksenä korostaa jotakin (Berg 2015a: 49 ja 73). Tätä metaforaa voisi kehittää eteenpäin ja toistaa vielä muutama otteeseen: Esimerkiksi Eila ja Taina voisivat meikata väreillä ilotellen ja hassutellen kuten lapset. Ja tarinan loppupuolella Laura ja Sanna voisivat puolestaan hyväksyä Tainan porukkaansa meikkaamalla tämän

samannäköiseksi kuin itsensä. Meikkaaminen on toki kliseinen tapa kuvata nuoria naisia, joten sen suhteen voisi yrittää myös miettiä rajojen rikkomista ja epätyypillisiä käyttökohteita.

Loppupäätelmät metaforien kehittelystä

Tietoisien metaforien kehittelyn sato jäi tässä työssä vielä melko laihaksi: en koe löytäneeni ollenkaan uusia, oivaltavia metaforisen kerronnan keinoja tämän työn aikarajoitteissa. Näiltä osin työni siis vahvistaa Cantellin (2012) aiempia tuloksia: metaforiseen kerrontaan tuntuu olevan helpompi päätyä miettimällä arkipäiväisiä kokemuksia kuin yrittämällä keksiä metaforia muotoon perehtymällä ja järjestelmällisellä päättelyllä. Uskon kuitenkin, että moni tätä työtä tehdessä oppimani asia jäi kytemään mieleen ja odottamaan sopivaa konkreettista kokemusta, jonka kautta saada muotonsa. Metaforaesimerkkeihin ja -teoriaan tutustuminen tuottaa varmasti tulosta pidemmällä aikavälillä.

Yhteenvedo ja johtopäätökset

Elokuvalliset metaforat voivat olla monikerroksisia tarinankerrontatapoja, jotka tarjoavat katsojalle oivaltamisen ilon – ne ottavat katsojan mukaan merkityksien muodostamiseen. Metaforinen kerronta voi joko kiinnittää itseensä huomiota tai toimia hienovaraisesti tiedostamattomalla tasolla. Esimerkiksi rinnastukset, jotka rikkovat elokuvan kausaalista ja tilallista jatkuvuutta, herättävät huomiota. Selkeästi alleviivatut metaforat tulevat helpoiten luetuksi metaforana, kun taas alitajuisempien merkitys saattaa jäädä katsojalta kokonaan huomaamatta. Käytettyjen metaforien tyyli vaikuttaa elokuvan tyyliin huomattavasti, ja kääntäen elokuvan genre vaikuttaa siihen, millainen vertauskuvallinen kerronta siihen sopii.

Elokuvallisia metaforia, etenkin rinnastuksia, voidaan synnyttää leikkauksen avulla, mutta elokuva voi sisältää myös metaforista kerrontaa, joka syntyy muulla tavalla kuin leikkaamalla useampia kuvia yhteen. Leikkaajan on kuitenkin tunnettava kuvien ja esimerkiksi niissä esiintyvien esineiden jne. sisältämä metaforinen ja symbolinen taso, vaikka edes alitajuisesti, intuitiivisesti.

Metaforista kerrontaa voidaan luoda vasta elokuvan leikkausvaiheessa, kuten elokuvan *Kummit* ristiäisjakson esimerkki antaa ymmärtää, mutta tärkeää on se, että elokuvalla ylipäätään on jokin tematiikka, jota se käsittelee. Metaforinen kerronta on mahdollista vain jos on jotain, mistä kertoa. *Kummit*-elokuva on myös tästä hyvä esimerkki: vaikka ristiäiskohtauksen metaforinen rakenne on luotu leikkauksella, ei se toimisi ellei perherakkauden ja mafiaväkivallan teemojen vuorovaikutus olisi koko elokuvan läpi kulkeva teema. Ideaalitilanteessa käsikirjoittaja kirjoittaa kuvia, tapahtumia, kohtauksia ja dialogia, jopa suurempia kerronnan rakenteita, jotka välittävät vertauskuvallista viestiä elokuvan teemoista. Väitän, että mitä aiemmin metaforinen kerronta suunnitellaan, sitä paremmin se toteutuu myös lopullisessa elokuvassa.

Saara Cantellin (2012) työn tuloksia vahvistaen päädyin toteamaan, että metaforista kerrontaa syntyy helpoimmin arjen pieniin tapahtumiin ja yksityiskohtiin keskittymällä ja niistä kerrontaa kehittämällä. Tämän työn mittakaavassa on onnistunut kehittämään todella oivaltavia, uusia metaforia käsikirjoitukseeni, mutta löysin siitä aiemmin jokseenkin intuitiivisesti tuottamaani metaforista kerrontaa. Tästä

huolimatta koen, että metaforisen kerronnan esimerkkeihin perehtyminen on ollut erittäin opettavaista.

Lähteet

Kirjallisuus

Alber, Jan 2011. Cinematic Carcerality: Prison Metaphors in Film. *The Journal of Popular Culture*, 44:2. Wiley Periodicals.

Cantell, Saara 2012. Timantiksi tiivistetty. Kerronnalliset strategiat fiktiivisessä lyhytelokuvassa. Aalto-yliopiston taideteollinen korkeakoulu, Helsinki.

Dancyger, Ken & Rush, Jeff 2013. Alternative scriptwriting: beyond the Hollywood formula. 5. painos. Focal Press, Burlington.

Eisenstein, Sergei 1949. Film Form - Essays in Film Theory. Käännös: Jay Leyda. Harcourt, Inc. New York.

Elovaara, Raili 1992. Olen tyhjä huone, tutkielma sanataiteen metaforista ja symboleista. Yliopistopaino, Helsinki.

Forceville, Charles 2006. Non-verbal and multimodal metaphor in a cognitivist framework: Agendas for research. Teoksessa Gitte Kristiansen et al. (toim). *Cognitive Linguistics: Current Applications and Future Perspectives*, 379-402. Walter de Gruyter, New York.

Gerstenkorn, Jacques 1995. La métaphore au cinema. Méridiens Klincksieck, Paris.

Howard, David & Mabley, David 1995. Tools of Screenwriting. St. Martin's Griffin, New York.

McKee, Robert, 1997. Story: Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting. Harper-Collins, New York.

Phillips, Gene 2004. Godfather: The Intimate Francis Ford Coppola. The University Press of Kentucky, Lexington.

Pirilä, Kari & Kivi, Erkki 2008. Leikkaus. Elävä kuva - elävä ääni. Like, Helsinki.

Pudovkin, V. I. 1954. Film Technique and Film Acting. The Cinema Writings of V. I. Pudovkin. Käännös: Ivor Montagu. Vision press limited, Lontoo.

Tarkovsky, Andrei (Tarkovski) 1986. *Sculpting in Time: Reflections on the Cinema*. Käännös Kitty Hunter-Blair. University of Texas Press, Austin.

Whittock, Trevor 1990. *Metaphor and Film*. Cambridge University Press, Cambridge.

Verkko- ja lehtiartikkelit

Lachance, Noémie & Zander, Jana 2013. *Counterpoint in Film Music: An Audiovisual Essay*. University of Groningen. Viitattu 3.11.2015 (Tarkka osoite: <https://vimeo.com/95030117>)

Oxford Dictionaries 2.11.2015. Juxtaposition. (Tarkka osoite: <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/juxtaposition>)

Römpötti, Harri. 2014. Surrealistisen elokuvan mestari harvinaisessa haastattelussa: "Leikkaus on kuin uni" *Helsingin Sanomat* 3.9.2014.

Tieteen termipankki 15.10.2015. Kirjallisuudentutkimus:metafora. (Tarkka osoite: <http://www.tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:metafora.>)

Tieteen termipankki 4.11.2015: Kielitiede:metonymia. (Tarkka osoite: <http://www.tieteentermipankki.fi/wiki/Kielitiede:metonymia.>)

Tieteen termipankki 4.11.2015: Kielitiede:synekdokee. (Tarkka osoite: <http://www.tieteentermipankki.fi/wiki/Kielitiede:synekdokee.>)

Van Sijll, Jennifer 2.11.2015. *Cinematic Storytelling: Using Dynamic Metaphors In Your Screenplay*. Movie Outline. Nuvotech Limited. (Saatavissa: <http://www.movieoutline.com/articles/cinematic-storytelling-using-dynamic-metaphors-in-your-screenplay.html>)

VISK = Auli Hakulinen, Maria Vilkuna, Riitta Korhonen, Vesa Koivisto, Tarja Riitta Heinonen ja Irja Alho 2004. *Iso suomen kielioppi*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki. Verkkoversio, viitattu 2.11.2015. (Saatavissa: <http://scripta.kotus.fi/visk> URN:ISBN:978-952-5446-35-7)

Julkaisemattomat lähteet

Berg, Anna 2015a. Bodaritarinat, versio 2, 3.8.2015. Elokuvakäsikirjoitus. Maisterin opinnäytteen taiteellinen osio. Elokuватаiteen ja lavastustaiteen laitos. Aalto-yliopisto, Helsinki.

Berg, Anna 2015b. Bodaritarinat - käsikirjoitustukihakemus Suomen elokuvasäätiölle. 4.8.2015.

Elokuvat

Casablanca 1942, ohjaus Michael Curtiz

Down by Law 1986, ohjaus Jim Jarmusch

Elefanttimies (The Elephant Man) 1980, ohjaus David Lynch

Kelloveliappelsiini (A Clockwork orange) 1971, ohjaus Stanley Kubrick

Kummisetä (The Godfather) 1972, ohjaus Francis Ford Coppola

Lakko (Стачка) 1925, ohjaus Sergei Eisenstein

Metropolis 1927, ohjaus Fritz Lang

Nainen Shanghaista (The Lady from Shanghai) 1948, ohjaus Orson Welles

Nyky aika (Modern Times) 1936, ohjaus Charlie Chaplin

Psyko (Psycho) 1960, ohjaus Alfred Hitchcock

Reservoir Dogs 1992, ohjaus Quentin Tarantino

Rita Hayworth – avain pakoon (The Shawshank Redemption) 1994, ohjaus Frank Darabont

Tohtori Outolempi eli: kuinka lakkasin olemasta huolissani ja opin rakastamaan pommia (Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb) 1964, ohjaus Stanley Kubrick

Unelmien sielunmessu (Requiem for a Dream) 2000, ohjaus Darren Aronofsky

Veitsi vedessä (Nóż w wodzie) 1962, ohjaus Roman Polanski

Veteen piirretty viiva (The Thin Red Line) 1998, ohjaus Terrence Malick